

BIBLIOTHECA  
IBERO-AMERICANA

---

HARALD WENTZLAFF-EGGEBERT (Hrsg./ed.)

## **Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext**

Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989

## **La Vanguardia Europea en el Contexto Latinoamericano**

Actas del Coloquio Internacional de Berlin 1989



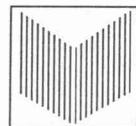
---

VERVUER T





Wentzlaff-Eggebert  
Europäische Avantgarde  
im lateinamerikanischen Kontext



# BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts  
Preußischer Kulturbesitz  
Herausgegeben von Dietrich Briesemeister  
Band 37

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Harald Wentzlaff-Eggebert (Hrsg./ed.)

**Europäische Avantgarde  
im lateinamerikanischen Kontext**

Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989

**La Vanguardia Europea  
en el Contexto Latinoamericano**

Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989

VERVUERT VERLAG 1991

**Die Deutschen Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme**

**Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext :**

Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989 = La vanguardia europea en el contexto latinoamericano/ Harald Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.). - Frankfurt (Main) : Vervuert 1991

(Bibliotheca Ibero-Americana; Bd. 37)

ISBN 3-89354-537-9

NE: Wentzlaff-Eggebert, Harald [Hrsg.]; PT; GT

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 1991

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Weidler & Partner, Berlin

Druck: Alpha-Druck, Aschaffenburg

Printed in Germany

## INHALT/INDICE

**Vorwort / Prefacio . . . . . IX****I.    Übergreifende Perspektiven / Perspectivas generales**

Avantgarde in Hispanoamerika

*Harald Wentzlaff-Eggebert* . . . . . 3Spuren der europäischen Avantgarde im "modernistischen  
Jahrzehnt" in Brasilien*Michael Rössner* . . . . . 31La vanguardia en Latinoamérica: posiciones y problemas de la  
crítica*Carlos Rincón* . . . . . 51**II.   Die Anfänge in Spanien und Amerika / Los comienzos en  
España y América**Guillermo de Torre: versificador y teórico ultraísta, cronista y  
definidor de la vanguardia*José Manuel López de Abiada* . . . . . 79*Canté un día la alegría de las locomotoras*. Aspekte der Futu-  
rismus-Rezeption bei Juan Parra del Riego (Perú/Uruguay)  
und Manuel Maples Arce (México) und der Übergang vom  
Modernismus*Thomas Bremer* . . . . . 105Ramón Gómez de la Serna und die lateinamerikanische  
Avantgarde – Vom Mythos zum Dialog*Mechthild Albert* . . . . . 147**III.   Argentinien /Argentina**

El caso incierto de Borges

*Elsa Dehennin* . . . . . 165

Borges 1925

*Christian Wentzlaff-Eggebert* . . . . . 183

## VI

Macedonio Fernández o la escritura del lector <i>Andrea Pagni</i> . . . . .	201
Macedonio Fernández y Omar Viñole: dos caras del vanguardismo en Argentina <i>Dieter Reichardt</i> . . . . .	213
Apocalipsis y divertimento: escritura vanguardista en la primera novelística de Cortázar <i>Walter Bruno Berg</i> . . . . .	229

## IV. Chile

Avantgarde und Romantik. Zu einem älteren Argument der Huidobro-Kritik <i>Eberhard Geisler</i> . . . . .	243
Los registros vanguardistas en la prosa novelesca de Vicente Huidobro: <i>Sátiro o el poder de las palabras</i> <i>Francisco Tovar</i> . . . . .	259
El vanguardismo narrativo de Vicente Huidobro y Rosamel del Valle: <i>Tres inmensas novelas y País blanco y negro</i> <i>Fernando Burgos</i> . . . . .	273
Pablo Nerudas <i>Residencia en la Tierra</i> in der Sicht María Zambranos. Ein verschollenes Kapitel seiner Wirkungs- geschichte <i>Monika Walter</i> . . . . .	287
La revista <i>Mandrágora</i> : vanguardismo y contexto chileno en 1938 <i>Klaus Meyer-Minnemann / Sergio Vergara Alarcón</i> . . . . .	301
Vanguardismo y antipoesía en Nicanor Parra. Algunas consideraciones <i>Gisela Beutler</i> . . . . .	321

## V. Perú / Nicaragua / Guatemala

César Vallejo und die Avantgarde <i>Gustav Siebenmann</i> . . . . .	337
La experiencia vanguardista en la revista <i>Amauta</i> <i>Antonio Melis</i> . . . . .	361

"Picasso und Coatlicue". Die nicaraguanische Vanguardia-Bewegung der späten zwanziger und dreißiger Jahre	
<i>Karlheinrich Biermann</i> . . . . .	.371
Miguel Angel Asturias ¿creador de conceptos vanguardistas?	
<i>Charles Minguet</i> . . . . .	.393

## VI. Mexiko / México

"No pude decirte lo que quería". <i>L'inconnu</i> und <i>l'inexprimable</i> in der Poetik und Lyrik von Alfonso Reyes	
<i>Walter Pabst</i> . . . . .	.415
Das Haiku José Juan Tabladas und der Augen-Blick von Octavio Paz	
<i>Vittoria Borsò</i> . . . . .	.437
Visión y forma del espacialismo en Octavio Paz: <i>Topoemas</i>	
<i>Jaume Pont</i> . . . . .	.461
Ansichten vom Ende der Avantgarde – Octavio Paz'	
<i>Los hijos del limo</i> und <i>Tiempo nublado</i>	
<i>Ulrich Schulz-Buschhaus</i> . . . . .	.473

## VII. Karibik / El Caribe

Surrealismo y afrocubanismo. <i>Historia de lunas</i> de Alejo Carpentier	
<i>Jeanine Potelet</i> . . . . .	.493
Alejo Carpentiers Verhältnis zur europäischen, besonders zur französischen Avantgarde	
<i>Karsten Garscha</i> . . . . .	.511
Italienische Avantgarden im Blick Alejo Carpentiers	
<i>Titus Heydenreich</i> . . . . .	.521
Cuba y Puerto Rico: De la vanguardia a la tradición	
<i>Horst Rogmann</i> . . . . .	.531

## VIII. Film / Cine

Buñuels mexikanische Filme	
<i>Volker Roloff</i> . . . . .	.547
Exilio – resistencia – vanguardia. La película <i>ORG</i> de Fernando Birri	
<i>Hermann Herlinghaus</i> . . . . .	.571





## VORWORT

In Argentinien und Brasilien, in Chile und Peru, in Mexiko und Nicaragua, in Kuba und Puerto Rico, aber auch in vielen anderen lateinamerikanischen Ländern hat es Avantgardebewegungen gegeben. Der Schwerpunkt lag dabei in den 20er und 30er Jahren, mit zahlreichen Nachwirkungen bis in die heutige Zeit. Diese Avantgarden manifestierten sich in einer Vielzahl von Zeitschriften, von denen vor allem die folgenden eine deutlich überregionale Bedeutung erlangt haben: *Martín Fierro* (1924-1927), Buenos Aires; *Amauta* (1926-1930), Lima; *Revista de Avance* (1927-1930), Havanna; *Revista de Antropofagia* (1928-1929), São Paulo; *Contemporáneos* (1928-1931), Mexiko-Stadt; *Mandrágora* (1938-1943), Santiago de Chile. Es gab zahlreiche avantgardistische 'Schulen', wie den "ultraísmo" in Argentinien, den "creacionismo" in Chile, den "estridentismo" in Mexiko, den "minorismo" in Kuba oder den "diepalismo" in Puerto Rico, um nur einige zu nennen. Schließlich sind Autoren wie Jorge Luis Borges, César Vallejo, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Julio Cortázar und Octavio Paz mehr oder weniger stark von der Avantgarde, insbesondere vom Surrealismus geprägt worden.

Vor diesem Hintergrund ist es ebenso erstaunlich wie bedauerlich, daß ein Phänomen wie die Lateinamerikanische Avantgarde vor allem von der europäischen Forschung so lange vernachlässigt wurde. Abgesehen von Einzeluntersuchungen haben lediglich Heft 15 der *Iberoamericana* (Frankfurt am Main, 1982) und das von Jean Weisgerber herausgegebene Sammelwerk *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle* (2 Bände, Budapest 1984) bislang versucht, einen Eindruck von der höchst komplexen Entfaltung avantgardistischer Tendenzen in Lateinamerika zu vermitteln.

Ziel des Berliner Kolloquiums vom 4.-6. Mai 1989 war es deshalb, gerade auch die europäische Lateinamerikanistik neu zu motivieren, zumal die europäischen Avantgardebewegungen des ersten Drittels unseres Jahrhunderts in den meisten Fällen Impulsgeber oder Auslöser auch für die lateinamerikanische Avantgarde waren. Darauf nimmt auch der Titel des Kolloquiums und dieses Sammelbandes Bezug, ohne daß damit eine eurozentrische Perspektive impliziert

wäre. Ganz im Gegenteil geht es in den einzelnen Beiträgen immer auch um die kritische Reflexion des Ausmaßes der Übernahme sowie um die veränderten Funktionen, die der avantgardistischen Forderung nach radikaler Erneuerung im lateinamerikanischen Kontext zugewachsen sind.

Gemäß der Intention des Kolloquiums, einerseits die europäische Forschung zu bündeln, gleichzeitig aber eine eurozentrische Perspektive zu vermeiden, haben auf der Tagung nicht nur Wissenschaftler aus Österreich, der Schweiz, der Deutschen Demokratischen Republik und der Bundesrepublik Deutschland, aus Belgien, Frankreich, Italien und Spanien, sondern auch aus Argentinien, Chile und Kolumbien referiert, wobei das Spektrum der Beiträge für die vorliegenden Kongreßakten noch um zwei erweitert werden konnte. Dank des Engagements aller Mitarbeiter werden übergreifende Fragestellungen ebenso wie Einzelprobleme diskutiert und die meisten der in diesem Zusammenhang besonders wichtigen Länder und herausragenden Autoren behandelt.

Dennoch mußten natürlich auch verschiedene Aspekte ausgelassen bleiben. Das betrifft innerhalb der Literatur im engeren Sinn vor allem die typisch avantgardistische 'Gattung' des Manifests sowie das Theater, es betrifft aber auch andere künstlerische Ausdrucksformen: Obwohl es gelungen ist, den Bereich des avantgardistischen Films am Beispiel zweier seiner bedeutendsten Vertreter zu thematisieren, fehlen doch Beiträge zu anderen Künsten, insbesondere der Malerei. Diese Lücken zu schließen, bleibt weiteren Initiativen vorbehalten, zu denen dieser Sammelband ermutigen möchte.

Die Kongreßsprachen in Berlin waren Spanisch und Deutsch. Entsprechend war es den Teilnehmern auch freigestellt, die schriftliche Fassung ihres Vortrags auf deutsch oder spanisch zu redigieren. Den deutschsprachigen Beiträgen sind jedoch spanische Zusammenfassungen beigelegt.

Was den Aufbau des vorliegenden Bandes anbelangt, so wird unter I zunächst einmal grundsätzlich über die Avantgarde in Europa, ihre Vermittlung nach Lateinamerika, ihre Ausprägung in Hispanoamerika und Brasilien, sowie die Forschungsproblematik informiert, bevor es unter II um die Anfänge der Avantgarde in Spanien (Guillermo de Torre) und Amerika (Juan Parra del Riego und Manuel Maples Arce) sowie Aspekte der lateinamerikanischen Avantgarde

aus spanischer Sicht (Ramón Gómez de la Serna) geht. Die Punkte III-VII betreffen dann verschiedene Länder und Regionen, in denen die Avantgarde mehr oder weniger deutliche Spuren hinterlassen hat. Außer auf die bereits erwähnten berühmten Autoren wird auch auf – vielfach zu Unrecht – in Europa weniger bekannte wie Macedonio Fernández und Omar Viñole, Vicente Huidobro und Nicanor Parra, Alfonso Reyes und José Juan Tablada eingegangen, und es werden zwei der großen Zeitschriften – Mariáteguis *Amauta* und die surrealistische *Mandrágora* – vorgestellt. Die Beiträge zu Luis Buñuel und Fernando Birri bilden unter VIII den Schluß des Bandes, stoßen die Tür auf zu weiteren, den Bereich des gedruckten Worts überschreitenden Fragestellungen.

Mein Dank gilt zuallererst dem Direktor des Ibero-Amerikanischen Instituts, Herrn Prof. Dr. Dietrich Briesemeister, der die Durchführung der Tagung in Berlin angeregt und die Publikation der Kongreßakten in der "Bibliotheca Ibero-Americana" ermöglicht hat. Ohne die finanzielle Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft, den Senat von Berlin und das Ibero-Amerikanische Institut hätte das Kolloquium nicht durchgeführt, ohne die Hilfe wiederum des Ibero-Amerikanischen Instituts hätte dieser Sammelband nicht publiziert werden können. Bei der Gestaltung und Durchführung des Kolloquiums hatten mir Herr Dr. Ulrich Menge, Frau Francine Pietryga, Frau Wera Zeller aus Berlin sowie Frau Silvia Gonzalvo und Herr Kunibert Baumann aus Bamberg mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Für eine kompetente, sorgfältige und stets freundliche Mitarbeit bei der Redaktion dieses Bandes möchte ich Frau Wera Zeller meinen herzlichen Dank aussprechen.

Harald Wentzlaff-Eggebert



## PREFACIO

En Argentina y Brasil, en Chile y Perú, en México y Nicaragua, en Cuba y Puerto Rico, pero también en muchos otros países latinoamericanos hubo movimientos de vanguardia que tuvieron su mayor auge en los años veinte y treinta, con múltiples alcances posteriores que se extienden hasta nuestros días. Se manifestaron en numerosas revistas de las cuales alcanzaron importancia sobrerregional las siguientes: *Martín Fierro* (Buenos Aires 1924-1927), *Amauta* (Lima 1926-1930), *Revista de Avance* (La Habana 1927-1930), *Revista de Antropofagia* (São Paulo 1928-1929), *Contemporáneos* (Ciudad de México 1928-1931) y *Mandrágora* (Santiago de Chile 1938-1943). Hubo todo una serie de 'escuelas' vanguardistas como el 'ultraísmo' en Argentina, el 'creacionismo' en Chile, el 'estridentismo' en México, el 'minorismo' en Cuba o el 'diepalismo' en Puerto Rico, para nombrar sólo unas cuantas. Finalmente, autores como Jorge Luis Borges, César Vallejo, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Julio Cortázar y Octavio Paz se formaron en grado mayor o menor a través del vanguardismo, especialmente del surrealismo.

Ante este trasfondo resulta tanto más asombroso como lamentable el hecho que un fenómeno como el vanguardismo latinoamericano fuera descuidado tanto tiempo sobre todo por la investigación europea. Aparte de análisis individuales, hasta ahora sólo el número 15 de la *Revista Iberoamericana* (Fráncfort/Main 1982) y la obra colectiva *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle* (2 tomos, Budapest 1984), editada por Jean Weisgerber, intentaron transmitir una idea del despliegue sumamente complejo de las tendencias vanguardistas en Latinoamérica.

Propósito del coloquio celebrado del 4 al 6 de mayo de 1989 en Berlín fue, por lo mismo, volver a motivar precisamente a los estudios latinoamericanistas europeos en este sentido, máximo cuando fueron justamente los movimientos europeos de vanguardia los que durante el primer tercio de nuestro siglo impulsaron o propulsaron en la mayoría de los casos el vanguardismo latinoamericano. A esto alude también el título del coloquio y el de este libro, sin que con ello se implique una perspectiva eurocentrista. Muy por el contrario, trátase

en las diferentes contribuciones siempre también de la reflexión crítica sobre el alcance de la adopción así como de las funciones modificadas que del contexto latinoamericano surgieron para la exigencia vanguardista de renovación radical.

De acuerdo con la intención del coloquio de abarcar, por un lado, la investigación europea, pero de evitar al mismo tiempo una perspectiva eurocentrista, participaron en las sesiones no sólo estudiosos de Austria, Suiza, de la República Democrática Alemana y de la República Federal de Alemania, de Bélgica, Francia, Italia y España, sino también de Argentina, Chile y Colombia, pudiendo ampliarse el espectro de las contribuciones para estas Actas en dos más aún. Gracias a los esfuerzos de todos los colaboradores se analizan tanto planteamientos generales como problemas peculiares.

No obstante, inevitablemente tuvieron que quedar marginados una serie de otros aspectos. Esto, en el campo de la literatura propiamente tal, se refiere al género típicamente vanguardista del manifiesto así como al teatro, pero también a otras expresiones artísticas: pese a haber logrado tematizar el cine vanguardista mediante el ejemplo de dos de sus representantes más connotados, faltan sin embargo contribuciones relativas a otras artes, especialmente la pintura. Cubrir estos aspectos será tarea de otras iniciativas a las que el presente volumen sirva de motivación.

Las lenguas del congreso en Berlín fueron el español y el alemán. Consecuentemente quedó a criterio de los participantes redactar el texto de su ponencia en alemán o en español.

En cuanto a la estructuración del presente tomo hemos decidido dividirlo en ocho secciones. La sección I comprende una información básica sobre el vanguardismo en Europa, su transposición a Latinoamérica, su desarrollo en Hispanoamérica y Brasil así como la problemática de su investigación. La sección II trata de los comienzos del vanguardismo en España (Guillermo de Torre) y en América (Juan Parra del Riego y Manuel Maples Arce) así como de facetas del vanguardismo latinoamericano enfocadas desde el punto de vista español (Ramón Gómez de la Serna). Las secciones III-VII abarcan diferentes países en los cuales el vanguardismo dejó huellas más o menos notorias. Aparte de los ya mencionados autores más renombrados se toman en cuenta también autores menos conocidos – muchas veces injustamente – en Europa, como Macedonio Fernández y Omar Viñole, Vicente Huidobro y Nicanor Parra, Al-

fonso Reyes y José Juan Tablada, y se presentan dos de las grandes revistas: *Amauta* de Mariátegui y la surrealista *Mandrágora*. Los aportes sobre Luis Buñuel y Fernando Birri forman como sección VIII el final del tomo, abriendo las puertas a otras indagaciones que traspasan el ámbito de la palabra impresa.

Mi agradecimiento corresponde en primer término al Director del Ibero-Amerikanisches Institut, Prof. Dr. Dietrich Briesemeister, quien sugirió la celebración del coloquio en Berlín y posibilitó la publicación de las Actas respectivas en la serie "Bibliotheca Ibero-Americana" editada por esta institución. Sin el apoyo financiero de la Fundación Alemana para la Investigación Científica, del Senado de Berlín y del Ibero-Amerikanisches Institut no habría sido factible realizar este coloquio, y sin la ayuda nuevamente del Ibero-Amerikanisches Institut el presente volumen no se habría podido publicar. En la preparación y realización del coloquio me asesoraron el Dr. Ulrich Menge, las señoras Francine Pietryga y Wera Zeller de Berlín así como la señora Silvia Gonzalvo y el señor Kunibert Baumann de Bamberg. Quiero agradecerle sinceramente además a la señora Wera Zeller su colaboración competente, cuidadosa y siempre amable en la redacción de estas Actas.

Harald Wentzlaff-Eggebert





# **I. ÜBERGREIFENDE PERSPEKTIVEN PERSPECTIVAS GENERALES**



Harald Wentzlaff-Eggebert

## AVANTGARDE IN HISPANOAMERIKA

Ausgehend vom Rahmenthema "Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext" möchte ich im folgenden vier Aspekte behandeln, die mir für eine angemessene Beschäftigung mit der literarischen Avantgarde in Hispanoamerika besonders wichtig erscheinen:

- Was sind die allgemeinen Merkmale der europäischen Avantgarde
- Unter welchen Vorzeichen stand sie in Lateinamerika
- Welche Verbreitung fand und welchen Verlauf nahm die Avantgarde speziell in Hispanoamerika
- Mit welcher wissenschaftlichen Terminologie wird man dem Phänomen der Avantgarde – in Europa wie in Lateinamerika – gerecht.

### Europäische Avantgarde<sup>1</sup>

Schon im Anschluß an die Aufklärung hatte sich die Vorstellung von den Aufgaben der Kunst grundlegend gewandelt. Weil man die Natur nicht mehr als in sich vollkommene Schöpfung verstand, sondern als mit Fehlern behaftet, die es im weiteren Verlauf der Geschichte und gesellschaftlichen Entwicklung im Sinne einer stetigen Vervollkommnung zu beheben galt, sah man auch die Funktion der Kunst immer weniger darin, sich an einem idealtypischen Bild von Mensch und Natur zu orientieren, sondern entweder den derzeitigen

---

1 Ich orientiere mich in diesem Abschnitt an der brillanten Studie von Winfried Wehle: "Lyrik im Zeitalter der Avantgarde. Die Entstehung einer ganz neuen Ästhetik zu Jahrhundertbeginn", in: Dieter Janik (Hg.): *Die französische Lyrik*, Darmstadt 1987: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 408 - 480. Dort auch weitere Literaturangaben.

defizienten Zustand zu kritisieren oder den angestrebten Zustand der Welt, bzw. den Weg dorthin im Kunstwerk bereits vorwegzunehmen. Damit wuchs der Kunst eine ganz neue Aufgabe zu: Das Kunstwerk war nicht mehr Nachahmung, sondern wurde autonom. Es ordnete sich der Welt nicht mehr unter, sondern beanspruchte mehr und mehr, selbst Visionen von besseren Welten zu entwerfen.

Aber auch diese – etwa noch für Victor Hugo gültige – Grundannahme der teleologischen Ausrichtung der Geschichte auf einen paradiesischen Endzustand hin wurde im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts in Zweifel gezogen. Mehr und mehr stuften Künstler die Lebenswelt nicht mehr als auf dem Weg der Vervollkommnung fortschreitend, sondern als grundsätzlich unvollkommen, unmenschlich und dekadent ein. Entsprechend entwarfen sie künstliche Welten und Gegenbilder, wofür die Haschisch-Gedichte Baudelaires als Beispiel gelten können.

Diesem Stand der Dinge gegenüber besteht zu Beginn unseres Jahrhunderts die Provokation durch die Avantgarde darin, daß das Kunstwerk sich jetzt nicht mehr mit der Funktion des Kritisierens der Lebenswelt, des Entwerfens von Zukunftsvisionen für die Lebenswelt oder der Flucht in künstliche Paradiese begnügt, sondern gewissermaßen in die Offensive geht und postuliert, nicht die Kunst müsse sich am Leben, sondern das Leben an der Kunst orientieren: das Leben müsse zum Kunstwerk gemacht werden, die Kunst müsse über das Leben herrschen, um so die immer stärker empfundene Fremdbestimmung des Einzelnen in der Massengesellschaft zu überwinden. Zu diesem Zweck gelte es, die unverbindlichen, kreativen Fähigkeiten des Menschen zu entwickeln, was allein zu einer verbesserten, menschenwürdigeren 'Schöpfung' führen könne.

Daß das menschliche Potential an Kreativität für eine solche Umkehrung des bestehenden Verhältnisses zwischen Kunst und Leben ausreichen würde, dafür schien die um die Jahrhundertwende immer rasantere Entwicklung der Technik den unwiderleglichen Beweis zu liefern. Es schien sich klar abzuzeichnen, daß der Mensch die Natur nicht als unüberschreitbaren Rahmen seines Denkens und Handelns auffassen müsse, sondern daß er sie als bloßes 'Material' verstehen dürfe, aus dem er eine in jeder Hinsicht bessere Welt zu schaffen habe. Apollinaire tritt den Beweis für diese Sicht der Dinge mit der lapidaren Feststellung an: "Als unsere Vorfahren den menschlichen Gang, das Laufen, nachahmen wollten, haben sie das Rad

erfunden"<sup>2</sup>. Das Rad aber besitzt keinerlei Ähnlichkeit mit einem Bein. Dennoch ist das Rad dem Bein überlegen und berechtigt so den Menschen dazu, das von ihm geschaffene Unnatürliche, Artifizielle zur wahren Realität zu erheben. Und tatsächlich lebte man ja in einer Welt, in der der Mensch durch die Erfindung der Elektrizität die Nacht zum Tage machen, die räumliche Begrenzung seiner Existenz immer leichter durch Eisenbahn, Dampfschiff, Automobil oder Flugzeug überwinden und mittels der Telegraphie gleichzeitig an jedem Ort der Welt präsent sein konnte. Kein Wunder also, daß man diese Epoche, die durch so radikale, der menschlichen Kreativität zu dankende Fortschritte geprägt war, als unvergleichlich mit allen vorhergehenden empfand und mit ihr die Hoffnung auf ein Zusammenwachsen aller Menschen zu einer einzigen Solidargemeinschaft verband. Kein Wunder auch, daß der Futurismus als erste Avantgardebewegung ab 1909 die Technik verherrlichte und von der Kunst verlangte, sie müsse die Simultanität der Vorgänge zum Ausdruck bringen, weil dies die Quintessenz modernen Lebens sei.

Doch der erste euphorische Jubel über eine durch die Erfindungsgabe des Menschen völlig neu zu gestaltende Welt wurde durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges brutal erstickt. Die moderne Technik erwies sich plötzlich als Mittel einer gigantischen Vernichtungsmaschinerie, und nur wenige Avantgardisten waren verblendet oder zynisch genug, um den Krieg als das gewaltigste Simultanspektakel der neuen Zeit zu feiern. Vielmehr wurden nunmehr die Gefahren sichtbar, die der Menschheit drohen, wenn sie sich völlig von Wissenschaft und Technik abhängig macht; eine Problematik, die insbesondere von den deutschen Expressionisten gestaltet wurde.

Avantgardisten unterschiedlichster Provenienz sahen es jetzt als unabdingbar an, zunächst ein ganz neues Bewußtsein und darauf aufbauend eine grundlegend andere Gesellschaftsordnung zu schaffen. Diesen Anspruch, ein radikal anderes Lebensgefühl zu verwirklichen und vor allem dem bürgerlich-nationalen Denken, das den Weltkrieg ermöglicht hatte, den Todesstoß zu versetzen, erhob der deutlich international ausgerichtete Dadaismus ab 1916. Er strebte eine – wie Louis Aragon es formulierte – ‘kulturelle Generalreinigung’ an und erklärte entsprechend alle bisher gültigen Begriffe von

---

2 Zitiert bei Wehle, S. 420.

Kunst und Literatur für tot, da sie mit der zum Weltkrieg führenden Wirklichkeit paktiert hatten. Künstler sein kann nicht mehr heißen, die Welt in schönen Schein zu sublimieren. Künstler sein heißt jetzt, gegen die in einem vermeintlichen Reservat gesellschaftlicher Unverbindlichkeit angesiedelte traditionelle Kunst zu Felde zu ziehen, um angesichts des Versagens der politischen und gesellschaftlichen Organisation die Schaffung einer besseren Welt selbst in die Hand zu nehmen. Daß die neue Kunst dabei radikal a-mimetisch sein muß, ergibt sich schon allein daraus, daß die Welt, so wie sie ist, nichts besitzt, was nachahmenswert wäre. Der Anspruch einer so radikalen Erneuerung war es denn auch, der die ersten Avantgardebewegungen empfänglich machte für die Versprechungen von politischen Parteien, die die ersehnte radikale Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse in Aussicht stellten.

Hatte der Futurismus vor allem auf den dem menschlichen Erfindergeist und insgesamt der Rationalität verdankten technischen Fortschritt gesetzt, so sahen – im Anschluß an die Weltkriegserfahrung – die sich ab 1924 formierenden Surrealisten die Möglichkeit zu einer grundsätzlichen Erneuerung gerade darin, die von der Rationalität verdeckten und unterdrückten Bereiche des Menschen zu befreien. Ein befreites Leben, das die im geistigen, moralischen und ästhetischen Bereich verschütteten ursprünglichen Qualitäten des Einzelnen reaktivierte, sollte die ersehnte Erneuerung des Menschen gewährleisten. Die Allmacht des Bewußtseins, der rationalen Steuerung des menschlichen Tuns, wird durch die Aufwertung des Traums und des Unbewußten in Frage gestellt; die religiösen, sozialen und sexuellen Tabus machen einem von den Instinkten gelenkten spontanen Handeln Platz; die nicht mehr am sogenannten 'guten Geschmack' ausgerichtete Kunst soll den gesamten vorrationalen Bereich ausloten und so überhaupt erst ein adäquates Bild vom Menschen gewinnen helfen. Aufgabe der Literatur im engeren Sinn schließlich ist es, die – nach Breton – 'schlimmste aller Konventionen', die Sprache, zu verändern.

Insgesamt geht es dem Surrealismus also darum, den an der Macht befindlichen Realitätssinn zu brechen, auch und gerade dadurch, daß der vernünftige Sprachgebrauch gestört, demonstriert, zerstört wird. Die intelligente, logisch operierende Bewältigung der Existenz wird entlarvt als Vergewaltigung des wahren Lebens, das sich seinem ganzen Reichtum nur im Vorrationalen, Irrationalen und Spontanen,

im Bereich von Traum, Phantasie und Liebe entfalten kann. Schon Tzara hatte kurz und bündig erklärt: 'Was logisch ist, ist immer falsch'. Traditionen, Zivilisation und Kultur werden als Ketten empfunden, in die Phantasie und Spontaneität gelegt wurden. Sie werden als Zwänge gesehen, die zu Aggressionen führen, die sich ihrerseits im schlimmsten Falle in Kriegen entladen. Deshalb verlangt Breton im 1. Surrealistischen Manifest von 1924, man müsse dem magischen Diktat des Unbewußten folgen, da dieses mit dem postulierten 'poetischen Urzustand' des Menschen in Verbindung steht. Diesen poetischen Urzustand gilt es wiederzugewinnen, indem der Einzelne sich aus seinen kulturellen Deformationen löst. Für den Künstler lautet die Aufgabe entsprechend auch nicht, diesen Zustand zu beschreiben, sondern ihn für sich selbst zu erreichen; denn die Vorstellung vom Kunstwerk als organischem Gefüge, als Objekt, ist einer Vorstellung von Kunst als Lebensform gewichen.

Kunst und insbesondere Literatur gewinnen dadurch deutlich experimentelle Züge, werden in letzter Konsequenz zum Spiel. Zu einem Spiel mit der bestehenden Welt und mit der dieser Welt kongruenten Sprache. Beide werden einer neuen Kreativität ausgesetzt. Das, was als endgültiger Zustand erschien, wird wieder in Möglichkeiten verwandelt. Damit wird der avantgardistische Dichter zum Gott, der nach Belieben neue Welten schafft. Soweit seine Tätigkeit aber Experiment bzw. Spiel bleibt, weist er auch dem Leser diese Rolle zu; denn das Experiment des Avantgardisten dient nicht dazu, eine vorgegebene Theorie zu überprüfen. Der Avantgardist will nichts beweisen, sondern 'sehen, was sich machen läßt'. Dahinter allerdings steht ein hoch angesetztes Ziel, die Überzeugung nämlich, daß ein solches freies Experimentieren mit der Sprache, wenn man nur die Worte ihres alltäglichen Gebrauchswertes zur Orientierung der Sprachbenutzer entkleidet, "eine Welt zum Sprechen bringen, die nur den Worten bekannt ist", wie Winfried Wehle formuliert<sup>3</sup>.

---

3 Ibid., S. 444.

## Lateinamerikanische Vorzeichen der Avantgarde

Wie und warum gelangten solche Ideen überhaupt nach Lateinamerika? Diese Frage, die ein Lateinamerikaner zu Recht als töricht oder gar beleidigend empfinden könnte, muß hier deshalb gestellt werden und kurz beantwortet werden, weil vielen Europäern Lateinamerika auch heute noch ausschließlich als fremder und exotischer Kontinent erscheint. Sie machen sich nicht klar, in welchem Ausmaß Lateinamerika sich bei aller Eigenart auch einer gemeinsamen abendländischen Kultur zugehörig fühlte und fühlt, als deren unbestrittenes Zentrum Paris galt und gilt. Allerdings ist dieses Gefühl nicht überall in Lateinamerika gleich stark ausgeprägt, sondern insbesondere für die gehobenen Schichten der Metropolen charakteristisch<sup>4</sup>.

Für unser Thema bedeutet dies konkret, daß in den großen Zeitungen ganz selbstverständlich über aktuelle Entwicklungen im europäischen Kulturleben berichtet wurde. Marinettis "Manifeste du Futurisme" erschien am 20. Februar 1909 im *Figaro* in Paris, und bereits am 5. April veröffentlichte die große Zeitung von Buenos Aires, *La Nación*, einen Artikel "Marinetti y el Futurismo", verfaßt von keinem geringeren als Rubén Darío, dem schon damals berühmtesten Dichter Hispanoamerikas und Pariser Korrespondenten von *La Nación*<sup>5</sup>.

Noch stärker tritt das selbstverständliche Zugehörigkeitsgefühl zu einer gemeinsamen westlichen Kultur am Beispiel von Vicente Huidobro hervor. Huidobro hat nicht nur seit 1916 in Paris zusammen mit Pierre Reverdy "kubistische" Lyrik geschrieben und in avantgardistischen Zeitschriften propagiert, sondern er hat auch immer behauptet, schon in Lateinamerika und unbeeinflußt von Reverdy die zugehörige "kreationistische" Theorie entwickelt und entsprechende Texte veröffentlicht zu haben. Auch wenn hier die Chronologie der Ereignisse

---

4 Wie sehr – als Folge davon – etwa die argentinische Avantgarde fast ausnahmslos Buenos Aires zum Schauplatz hatte, darauf weist Octavio Corvalán: *La obra poética de Bernardo Canal Feijóo*. Tucumán 1978, S. 9, hin.

5 Zur frühen, komplexen und differenzierten Reaktion lateinamerikanischer Autoren auf Marinettis Manifest vgl. Nelson Osorio Tejeda: *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, Caracas 1982: Monte Avila (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos), S. 19ff., sowie den Beitrag von Thomas Bremer in diesem Band.



immer noch nicht ganz geklärt ist<sup>6</sup>, so zeigt doch bereits der von Huidobro erhobene Anspruch, daß er – auch als er noch in Chile und Argentinien lebte – sich vollständig auf der Höhe der kulturellen Entwicklung in Europa fühlte.

Ein Beispiel dafür, daß sich das Gefühl selbstverständlicher kultureller Zugehörigkeit zu selbstbewußter Überlegenheit steigern konnte, ist der Argentinier Oliverio Girondo<sup>7</sup>. Obwohl er in Paris in dadaistischen Zirkeln verkehrte und in Spanien im Jahr 1919 von den dortigen Ultraisten zur Mitarbeit in deren Zeitschrift *Grecia* aufgefordert wurde, lehnte er jede aktive Teilnahme an den europäischen Avantgardebewegungen ab. Er begnügte sich damit, die touristisch-kulturellen Attraktionen der alten wie der neuen Welt in ebenso respektlos-prosaischen wie poetisch-sinnlichen Reiseskizzen zu portraituren und sich ab 1924 – wieder in Buenos Aires – in vorderster Linie in der dortigen Avantgardebewegung – mit dem unmißverständlich argentinischen Namen "Martín Fierro" – zu engagieren.

Insgesamt bedeutete das selbstverständliche Gefühl kultureller Zugehörigkeit aber nicht nur, daß lateinamerikanische Autoren wie Huidobro und Girondo, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, César Vallejo, Octavio Paz und viele andere nach Paris kamen, sondern auch, daß namhafte europäische Avantgardisten – wie Gómez de la Serna und Marinetti – zu Vortragsreisen und Lesungen nach Amerika eingeladen wurden. Vergessen wir auch nicht einen der vielseitigsten und produktivsten Vermittler der Avantgarde, den Spanier Guillermo de Torre. Er hat in Paris die Entstehung der verschiedenen Avantgarde-Zirkel verfolgt, hat 1918 in Madrid den "Gru-

6 Vgl.dazu René de Costa: *En pos de Huidobro – Siete ensayos de aproximación*, Santiago de Chile 1980, S. 17 - 40, sowie Verf. "Textbilder und Klangtexte – Vicente Huidobro als Initiator der visuellen/phonetischen Poesie in Lateinamerika", in Titus Heydenreich (Hg.): *Der Umgang mit dem Fremden*, München 1986: Fink (Lateinamerika-Studien 22), S. 91 - 122, bes. S. 95 f.

7 David Viñas: *Literatura argentina y realidad política – De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires 1971, hat in Kapitel II "El viaje a Europa" den Wandel der Einstellung der argentinischen Europareisenden deutlich herausgearbeitet. – Zu Girondos Selbstverständnis vgl. Verf.: "Schizzi di viaggio poetici di un avanguardista argentino. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) e *Calcomanías* (1925) di Oliverio Girondo", in Maria Enrica D'Agostini (Hg.): *La letteratura di viaggio. Storia e prospettive di un genere letterario*, Mailand 1987: Guerini e Associati (Ricerche), S. 245 - 260.

po Ultra" mitbegründet, hat 1923 selbst einen Gedichtband – mit dem zeittypischen Titel *Hélices* – publiziert, hat 1925 seine berühmte umfassende Darstellung der europäischen Avantgardebewegungen in einer ersten Fassung herausgebracht und später für viele Jahre in Buenos Aires als Literaturkritiker und Literaturhistoriker gewirkt<sup>8</sup>.

Einerseits waren also die Voraussetzungen für eine Vermittlung der Avantgarde nach Lateinamerika durchaus gegeben, andererseits fand ihre Rezeption doch unter ganz eigenen Bedingungen statt, weil sich hier eine deutlich anders geartete Mischung revolutionären Zündstoffs angesammelt hatte. Von den großen historischen Ereignissen spielte zwar auch hier der erste Weltkrieg eine gewichtige Rolle, aber eher insofern, als sein Ausgang den Sturz von bislang unerschütterlichen, autoritären Herrschaftsformen wie vor allem des Deutschen Reiches und der Österreichisch-Ungarischen Monarchie mit sich brachte. Noch größere Bedeutung kommt vermutlich der schon 1917 erfolgreich abgeschlossenen, von den proletarischen Massen getragenen Oktoberrevolution in Rußland zu: als Vorbild für die Möglichkeit, jahrhundertelange Unterdrückung mit einem Schlage und aus eigener Kraft abzuschütteln. In ähnlicher Weise wird auch die im Kampf gegen die Diktatur des Porfirio Díaz erfolgreiche, wenn auch noch um eine allgemein akzeptierte neue Staatsform ringende Mexikanische Revolution die Entstehung einer spezifischen Aufbruchstimmung gefördert haben.

Zur Resonanz dieser – aber sicher auch noch weiterer – welt-politischer Ereignisse kommen noch mindestens drei gravierende Entwicklungen im ökonomisch-sozialen Bereich hinzu, die – in Anlehnung an Nelson Osorio Tejeda<sup>9</sup> – folgendermaßen umgeschrieben werden können:

- Die endgültige Etablierung der USA als primärer wirtschaftlicher Bezugspunkt und die damit verbundenen Ressentiments.
- Das zunehmende politische Gewicht des städtischen Großbürgertums, das von der wirtschaftlichen Krise der Kriegs- und Nachkriegszeit im Handel sowie durch flexible Industrieproduk-

---

8 Vgl. Guillermo de Torre: *Hélices*, Madrid 1923; Mundo Latino; *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid 1925; Caro Raggio, erweiterte Fassung: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid 1965: Guadarrama.

9 Vgl. Nelson Osorio Tejeda: "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", in *Revista Iberoamericana* 114/115 (Januar - Juni 1981): 227 - 254, hier S. 234 - 239.

tion profitierte, während die Exporte der Großgrundbesitzer und damit der Einfluß der ländlichen Oligarchie eher zurückgingen.

- Das Anwachsen des Mittelstandes und des Proletariats.

Die genannten weltpolitischen und inneramerikanischen Veränderungen sowie die damit verbundenen Ansprüche neuer gesellschaftlicher Kräfte schlugen sich etwa in der Protestbewegung der "Reforma Universitaria" nieder, die ab 1919 von Argentinien ausgehend Uruguay, Chile, Peru und im weiteren Verlauf noch eine ganze Reihe anderer Länder erfaßt und die – speziell in Peru – eine enge Verbindung mit der Avantgarde eingeht.

Hinzu kommen sehr unterschiedliche regionale Problemfelder, mit denen sich der avantgardistische Umbruchs- und Erneuerungsanspruch verbindet. Im Peru etwa die soziale Ungerechtigkeit und die Marginalisierung der Indianer, in Nicaragua das Streben nach einer unverwechselbaren Nationalliteratur oder in Kuba und Puerto Rico das Bedürfnis nach einer "poesía negra", die der kulturellen Identität der Schwarzen und Mulatten Ausdruck zu verleihen vermag. Das heißt, die im Sinne der europäischen Avantgardebewegungen befreite Schreibweise rückt in den Kontext ganz konkreter – gesamtlateinamerikanischer ebenso wie regionaler – Ansprüche ein.

Die besonderen Bedingungen für das Ausmaß und die Art, in der die Avantgarde sich in Lateinamerika manifestierte, liegen aber meist nur mittelbar im Bereich politischer, wirtschaftlich-sozialer und regionaler Ansprüche. Allzu häufig werden in den in Frage kommenden Texten nämlich nicht existentielle Grundrechte eingeklagt, sondern die Texte verstehen sich schon durch ihre provokante Machart als grundsätzliche Kritik am etablierten Diskurssystem. Eine solche Diskurskritik wurde dabei in den Metropolen Lateinamerikas möglicherweise sogar als noch dringender empfunden als in Europa, weil sich hier akademisch-rhetorische und pathetisch-sentimentale – mehr und mehr als schwülstig empfundene – Schreibweisen wesentlich unangefochtener hatten etablieren können. Ihnen war zwar im Bereich der Lyrik und der lyrischen Prosa der "modernismo" entgegengetreten, aber der "modernismo" war schon vor dem Ende des Ersten Weltkrieges fast überall zu einem epigonalen und restaurativen 'postmodernismo' verkommen.

Diese Situation des Nebeneinanders verschiedener Schreibweisen wird in der folgenden Gegenüberstellung von vier lyrischen Texten sichtbar: Ein traditionell pathetisch-sentimentales und ein moderni-

stisches Gedicht, sowie je ein Text aus der wohl aufsehenerregendsten avantgardistischen Gedichtsammlung des Jahres 1922: Oliverio Girondos *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* und César Vallejos *Trilce*.

Carlos Wálker Martínez<sup>10</sup>

#### UN RAYO DE SOL

¿Quién no goza momentos de ventura?  
 ¿Y quién no halló esperanza a sus dolores?  
 ¿Quién en la árida senda algunas flores  
 Para ceñir su frente no encontró?  
 ¿Qué ave del mar, errante en la borrasca,  
 No halló ribera o roca hospitalaria?  
 ¿Cuál fué el alma en el mundo solitaria  
 Que una mano de amigo no estrechó?

No nació el hombre condenado al llanto,  
 Siempre a gemir en mísera existencia,  
 Ni en su viaje a llevar por sola herencia  
 La flaqueza, la sombra y el pesar;  
 Hay flores en el valle de la vida  
 Para tejer guirnaldas a la frente,  
 ¡Y nace al sol magnífico en Oriente  
 Y se rompe el crespón de obscuridad!

¿Llorar? ¿Por qué, cuando la vida es bella  
 Y hay en la creación tanta hermosura?  
 ¡El mundo es un paisaje de ventura,  
 El alma es el santuario del placer!  
 ¿Por qué traer el desaliento amargo  
 Al empezar la senda de la vida,  
 Si ella a gozar en su mansión convida  
 Y en sus fuentes apaga nuestra sed?

[...]

---

10 Das Gedicht mit insgesamt 11 Strophen findet sich in Martín Coronado (Hg.): *Literatura americana*. Trozos escogidas en prosa y verso. Originales de autores nacidos en la América Latina, Buenos Aires: Angel Estrada [ohne Jahr], 37. Auflage, S. 471 - 473. Diese um 1920 und noch lange danach gebräuchliche Schul-Anthologie mit durchweg vergleichbaren, meist auch deutlich patriotischen Texten ist allgemein als der 'Coronado' bekannt und wurde mir freundlicherweise von Frau Gisela Zirker zur Verfügung gestellt. – Von Wálker heißt es im *Vastus. Diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua castellana*, Buenos Aires<sup>9</sup> 1956:

Merkmale des Textes von Wálker sind in der 1. Strophe etwa die fünf aneinandergereihten rhetorischen Fragen, deren schwärmerische Gedankenlosigkeit darin zum Ausdruck kommt, daß man jeder von ihnen eine andere rhetorische Frage, die genau das Gegenteil besagt, entgegenhalten könnte. Oder hat vielleicht noch nie jemand so großes Leid erfahren, daß er keine Hoffnung mehr sah? Und ist wirklich jeder Vogel, den der Sturm auf dem Meer überrascht hat, noch ans rettende Ufer gelangt? In der 2. Strophe sticht im vorletzten Vers das Klischee des doch stets zu erwartenden neuen Tages ins Auge, bei dessen Licht besehen die Welt wieder ganz anders aussieht. In der 3. Strophe schließlich besteht zumindest für den heutigen Leser die Gefahr, daß er den unbekümmerten Pauschaltröst, das Leben sei doch so schön und man solle es unbeschwert genießen, als zynisches Ablenkungsmanöver von den himmelschreienden sozialen Ungerechtigkeiten auffaßt.

Rubén Darío<sup>11</sup>

#### LO FATAL

A René Pérez.

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,  
y más la piedra dura porque esa ya no siente,  
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,  
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,  
y el temor de haber sido y un futuro terror ...  
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,  
y la carne que tienta con sus frescos racimos,  
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,  
¡y no saber adónde vamos,  
ni de dónde venimos! ...

---

Sopena: "Poeta y dramático chileno, autor de unos *Romanceros americanos* que figuran entre las mejores producciones de su país (1842 - 1905)." Im *Diccionario de la literatura chilena* (1977) von Efraín Szmulewicz, Santiago de Chile <sup>2</sup>1984: Andrés Bello, wird Wálker nicht mehr erwähnt.

11 Das Gedicht stammt aus *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas* (1905). Ich zitiere nach Rubén Darío: *Poesía* (ed. Ernesto Mejía Sánchez), Caracas 1977: Biblioteca Ayacucho, S. 297.

Daríos Gedicht ist gegenüber dem von Wálker wesentlich ehrlicher und unaufdringlicher. Mit dem Wissen um die eigene Sterblichkeit fertig zu werden, ist in der Tat eine für den menschlichen Geist kaum lösbare Aufgabe, die hier gedanklich differenziert, sprachlich eindringlich und im Textverlauf pointiert vor Augen geführt wird. Poetisch überzeugend ist dabei vor allem der Schluß, weil hier die Strophenform des "cuarteto" am Ende gewissermaßen zerbricht, und Darío auf diese Weise signalisiert, daß die Dichtung grundsätzlich auch keinen Ausweg aus diesem Dilemma anbieten kann.

Oliverio Girondo<sup>12</sup>

#### APUNTE CALLEJERO

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar ... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda ...

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.

Im Unterschied zu den beiden vorangegangenen Texten wendet sich Gironidos "Straßennotiz" einerseits ohne jeden formalen Anspruch, rhetorischen Schmuck oder gar Pathos der alltäglichen Wirklichkeit zu, andererseits aber wird diese Wirklichkeit keinesfalls so, wie sie sich gibt, akzeptiert. Girondo verwandelt das üblicherweise wahrgenommene Szenarium mittels seiner subjektiven Perspektive in eine ganz andere Wirklichkeit. Er läßt schielende – also um Beachtung buhlende – Brüste spazieren gehen, er läßt den Autolärm die Blätter entfärben, er sieht einen Mann sich kreuzigen, statt ihn nur das Fenster sperrangelweit öffnen zu lassen. Alles, was der Flaneur sieht, dringt durch seine Pupillen in ihn ein und droht, ihn zum Platzen zu bringen, bis sich schließlich sein Schatten unter die Straßenbahn wirft. Gironidos Schreibweise verweigert also einerseits die Wahl

---

12 Zitiert nach Oliverio Girondo: *Obras completas* (ed. Enrique Molina), Buenos Aires 1968: Losada, S. 63.

eines traditionellen poetischen Redegegenstandes, andererseits ersetzt sie die pathetisch-sentimentale ebenso wie die modernistische Überhöhung durch eine die bestehenden Konventionen der Wirklichkeitswahrnehmung und Wirklichkeitsdeutung vielfach überschreitende Sicht.

César Vallejo<sup>13</sup>

*TRILCE*, Gedicht XXXII

999 calorías.

Rummbbb... Trrrrrrrr rrach... chaz

Serpentínica 'u' del bizcochero

engirafada al tímpano.

Quién como los hielos. Pero no.

Quién como lo que va ni más ni menos.

Quién como el justo medio.

1,000 calorías.

Azulea y ríe su gran cachaza

el firmamento gringo. Baja

el sol empavado y le alborota los cascos

al más frío.

Remeda al cuco: Rooooooooeeis...

tierno autocarril, móvil de sed,

que corre hasta la playa.

¡Aire, aire! ¡Hielo!

Si al menos el calor (.....Mejor

no digo nada).

Y hasta la misma pluma

con que escribo por último se troncha.

Treinta y tres trillones trescientos treinta

y tres calorías.

War bei Gironde der Bezug auf einen bestimmten Wirklichkeitsausschnitt noch völlig unproblematisch, so läßt sich aus den Sprachfragmenten in Vallejos Text nicht mehr auf ein klar bestimmbares

13 Zitiert nach César Vallejo: *Obra poética completa* (ed. Enrique Ballón Aguirre), Caracas<sup>2</sup> 1985: Biblioteca Ayacucho, S. 73 - 74.

Wirklichkeitssubstrat schließen. Es geht um unerträgliche Hitze und um Versuche, ihr zu begegnen, aber noch nicht einmal die elementarsten Koordinaten der Sprechsituation sind festgelegt. Die Rede des Dichters hat sich endgültig aus der Abhängigkeit von der Wirklichkeit gelöst, um ihre eigene Sprach-Welt zu schaffen.

So unzweifelhaft es scheint, daß der Traditionsbruch bei Gironde, Vallejo und anderen<sup>14</sup> sich zunächst aus ihrem Überdruß am allgegenwärtigen rhetorisch-pathetischen Diskurs sowie an der modernistischen Dichtung erklärt, so offensichtlich ist es, daß Girondos Zugehörigkeit zur Oberschicht von Buenos Aires, seine Weltläufigkeit, seine Bildung und seine materielle Unabhängigkeit für seine spöttisch-respektlose, aber doch keineswegs revolutionäre Art zu schreiben ebenso mitverantwortlich sind wie für Vallejo seine ganz anders gearteten sozialen und persönlichen Existenzbedingungen. Hält man sich darüber hinaus vor Augen, daß bei Gironde der europäische Einfluß – insbesondere Paul Morands<sup>15</sup> – mit Händen zu greifen ist, während Vallejo das, was aus Europa kam, in eine extrem eigenständige Art zu dichten umgesetzt hat, so wird aber auch sichtbar, daß die individuelle Situation und die Persönlichkeit des jeweiligen Autors nicht zu vernachlässigende Rezeptionsvoraussetzungen für die europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext darstellen.

Insgesamt haben wir es also mit einer Umpolung europäischer Anstöße im Rahmen höchst komplexer Amerika-spezifischer Problemfelder zu tun, und diese Komplexität wird auch im Zentrum zukünftiger Avantgardeforschung stehen müssen. Es geht also nicht einfach um Einflußforschung, sondern darum, die spezifische Funktionalität avantgardistischer Anstöße zu verfolgen<sup>16</sup>. Dabei wird sich

---

14 Enrique Gómez-Correa, einer der Mitbegründer von *Mandrágora*, sagt über Vicente Huidobro: "Reconocíamos sí en Huidobro al poeta que había contribuido grandemente a liberar a la poesía de lengua española de la retórica y del academismo insoportables que se arrastraba con posterioridad al siglo de Oro." Vgl. Stefan Baciú: *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Valparaíso 1979: Ediciones Universitarias Cruz del sur, S. 27 - 28.

15 Vgl. dazu Verf.: "Oliverio Gironde (1891-1967) – Poetische Reiseskizzen eines Avantgardisten. 'Croquis en la arena' aus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922)", in Gisela Beutler (Hg.): *Hispanoamerikanische Lyrik der Gegenwart*, Darmstadt 1990: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

16 Vgl. dazu insbesondere Ana Pizarro: "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina", in *El pez y la serpiente* 24 (Managua 1981): 187 - 209.



aus europäischer Sicht zwangsläufig immer wieder die Frage stellen, wo der Punkt erreicht ist, an dem der Terminus 'avantgardistisch' das Wesentliche des in Lateinamerika neu Geschaffenen eigentlich nicht mehr erfaßt<sup>17</sup>. Im Zweifelsfalle sollte man – wie etwa bei der "poesía negrista" Kubas und Puerto Ricos – lieber auf den Terminus verzichten und sachlich festhalten, daß hier die Avantgarde nur einen von mehreren Anstößen geliefert hat; denn es kann ja nicht darum gehen, einem möglichst großen Teil lateinamerikanischer Literatur des 20. Jahrhunderts dieses Etikett aufzukleben. Das Ziel sollte vielmehr sein, durch die Kontrastierung mit der europäischen Avantgarde den eigenständigen Weg der lateinamerikanischen Literatur präziser zu fassen. Am Ende kann dabei durchaus die – in der Forschung bereits postulierte<sup>18</sup> – Einsicht stehen, daß die kulturgeschichtliche Bedeutung der Avantgarde in Lateinamerika genau darin zu sehen ist, daß sie zur Initialzündung für die Ausbildung einer sich von äußeren – und insbesondere europäischen – kulturellen Einflüssen befreienden eigenständig amerikanischen Identität wurde.

### Verbreitung und Verlauf der Avantgarde in Hispanoamerika

Wie ist nun aber die Avantgarde in Hispanoamerika verlaufen? Wo lagen die Zentren und wie läßt sich das Phänomen zeitlich eingrenzen? Auf diese legitimen Informationsfragen werde ich zunächst mit einem ungefähren räumlichen und zeitlichen Überblick<sup>19</sup> und dann exemplarisch mit der Skizzierung des Verlaufs der Avant-

---

17 Zur Geschichte und Verwendung des Begriffs in der spanischsprachigen Literatur und Literaturwissenschaft vgl. Gustav Siebenmann: "El concepto 'vanguardia' en las literaturas hispánicas", in G.S.: *Ensayos de literatura hispanoamericana*, Madrid 1988: Taurus. S. 75 - 87.

18 Vgl. Magdalena García-Pinto: "La identidad cultural de la vanguardia en Latinoamérica", in S. Yurkievich (Hg.): *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid 1986: Alhambra, S. 102 - 111, hier S. 104 und 108 - 110.

19 Als Überblicksdarstellungen vgl. *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*, México 1965: Universidad de Texas, Instituto internacional de literatura iberoamericana; Octavio Corvalán: *Modernismo y vanguardia*, New York 1967: Las Américas Publishing Co.; Oscar Collazos (Hg.): *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona 1977: Península; Frederick S. Stimson: *The New Schools of Spanish American Poetry*, Madrid 1970: Castalia (*Estudios de Hispanófila* 13); M.H. Forster: "Latin American Vanguardismo: Chronology and Terminology", in ders. (Hg.): *Tradition and Renewal. Essays on Twentieth Century*

garde in Peru und Puerto Rico antworten, ohne damit allerdings die länderübergreifenden Verbindungen zwischen den einzelnen Bewegungen und die Bedingtheit durch die gesamtlateinamerikanische Situation verdecken zu wollen.

In Argentinien wurde die Avantgarde von dem aus Europa zurückkehrenden Jorge Luis Borges 1921 im Sinne des spanischen "ultraísmo" initiiert, verfügte in der Zeitschrift *Martín Fierro* von 1924-1927 über ein kontinuierlich erscheinendes Ausdrucksmedium, hatte in Leopoldo Lugones und Ricardo Güiraldes gewichtige Vorläufer und in Macedonio Fernández einen besonders eigenwilligen Vertreter. Während Borges sich später von seinen Anfängen völlig distanzierte, wurde Oliverio Girondo zum konsequentesten Avantgardisten Argentinien. Er verfaßte nicht nur 1924 das Manifest für *Martín Fierro*, sondern entwickelte von 1922 bis zu seinem Tod im Jahr 1967 eine immer radikalere Schreibweise. Vor allem aber ist er derjenige, der die Forderung, das Leben müsse sich an der Kunst orientieren, müsse selbst zum avantgardistischen Kunstwerk werden, am überzeugendsten eingelöst hat<sup>20</sup>.

Die dominierende, schulbildende Persönlichkeit in Chile ist Vicente Huidobro, der seinen "creacionismo" auch in Frankreich und Spanien propagiert und 1931 mit *Altazor* den wohl eindrucksvollsten avantgardistischen Text in spanischer Sprache veröffentlicht hat. Neben Huidobro sind noch eine ganze Reihe anderer Autoren, wie Juan Emar, Pablo de Rokha oder Rosamel del Valle sowie mehrere kurzlebige Zeitschriften zu nennen. Zudem ist darauf hinzuweisen, daß Pablo Neruda sich in den Jahren 1925/26 stark vom Surrealismus angezogen fühlt und daß Braulio Arenas 1938 mit der Zeitschrift

---

*Latin American Literature and Culture*, Urbana 1975: Univ. of Illinois Press, S. 12-50; P.E. Earle/G. Gullón (Hg.): *Surrealismo/Surrealismos – Latinoamérica y España*, Philadelphia 1977: Dep. of Romance Languages, Univ. of Pennsylvania; *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 8 (Nr. 15, 1982), Lima (Latinoamericana Editores); *Iberoamericana*, Heft 15 (1982); Jean Weisgerber (Hg.): *Les avantgardes littéraires au XXe siècle*, 2 Bde. Budapest 1984: Akadémiai Kiadó 1984; Hugo J. Verani (Hg.): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifestos, proclamas y otros escritos)*, Rom 1986: Bulzoni; Nelson Osorio Tejeda (Hg.): *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas 1988: Biblioteca Ayacucho.

20 Vgl. dazu Trinidad Barrera López: "Andalucía y tres escritores de vanguardia: Huidobro, Borges y Girondo", in: *Primeras jornadas de Andalucía y América*, La Rabida 1981: Universidad Hispanoamericana, S. 381-393, hier S. 384.

*Mandrágora* einer größeren Gruppe chilenischer Surrealisten ein Publikationsforum verschafft.

In Mexiko geht die Apollinaire ebenso wie asiatischen Traditionen nahestehende visuelle Poesie José Juan Tabladas der 1921 ins Leben gerufenen, anfangs futuristisch geprägten Bewegung des *estridentismo* voraus. Dieser wird seinerseits von der Gruppe um die von 1928-1931 erscheinende Zeitschrift *Contemporáneos* abgelöst, die nicht so sehr avantgardistische Experimente als vielmehr ein breites Spektrum aktueller Entwicklungen in Amerika und Europa vorstellen will.

Ähnlich weltoffen wie *Contemporáneos* in Mexiko ist in Kuba die 1927-1930 erscheinende *Revista de avance*. Mit *Martín Fierro* (1924-1927) in Buenos Aires, *Amauta* (1926-1930) in Lima und später mit *Mandrágora* (1938-1943) in Santiago de Chile gehört die *Revista de Avance* zu den fünf großen avantgardistischen Zeitschriften, die sich schon von ihren Mitarbeitern her als gesamtlateinamerikanische Foren aller fortschrittlichen Kräfte verstehen. Bereits 1923 aber hatte sich in Havanna der "Grupo Minorista" zusammengefunden, der die politisch-soziale ebenso wie die künstlerisch-literarische Erneuerung auf seine Fahnen geschrieben hatte und dem auch der junge Alejo Carpentier angehörte.

Als weiteres Land mit einer stärkeren Ausprägung der Avantgarde ist vor allem Nicaragua zu nennen, wo 1927 mit der "Oda a Rubén Darío" der "modernismo" vom Sockel geholt wird, wo sich in den folgenden Jahren mehrere Zeitschriften den Neuerern öffnen und wo sich 1930 dann in Granada eine "Anti-Academia Nicaragüense" um Autoren wie José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra und Joaquín Pasos konstituiert.

Auch in Venezuela und Uruguay, auf Santo Domingo und in Costa Rica, in Kolumbien, Ecuador oder in Panama gab es avantgardistisch geprägte Neuerungsversuche, oder anders gesagt, es gibt nur wenige Regionen in Hispanoamerika, für die nicht avantgardistische Tendenzen nachweisbar sind. Zudem haben – ganz abgesehen von den Hauptvertretern Gironde, Huidobro oder Neruda – viele berühmte Autoren, von Alfonso Reyes über Jorge Luis Borges, Miguel Angel Asturias und Alejo Carpentier, von Julio Cortázar bis zu Octavio Paz mehr oder weniger stark insbesondere mit dem Surrealismus in Verbindung gestanden.

Nach diesem eher grobmaschigen Überblick soll nun beispielhaft etwas genauer der Verlauf der Avantgarde-Bewegung in Peru und Puerto Rico gekennzeichnet werden. In Peru<sup>21</sup> ist zunächst kurz vor und während des 1. Weltkrieges eine Rezeption des italienischen Futurismus zu beobachten. Den Anfang macht dabei Juan Parra del Riego, mit Gedichten, die von der Faszination durch das moderne Leben, von Techniqueuphorie, Sportbegeisterung und überhaupt vom Kult der aktiven Lebensgestaltung geprägt sind. (S. 33-37) Die wirklich problematischen Aspekte des Futurismus – wie die Verherrlichung des Krieges und die Frauenverachtung – schlagen aber erst bei Alberto Hidalgo durch, der sich als der wohl distanz- und kritikloseste Marinetti-Schüler ganz Latein-Amerikas – zunächst in Arequipa, später dann in Buenos Aires in Szene zu setzen versucht. Eine besonders heikle Note bekommt sein großspuriges Auftreten dabei durch seine entschiedene Parteinahme für das kriegsführende Deutsche Kaiserreich. Die Veröffentlichung seiner ersten Gedichtsammlung *Arenga lírica al Emperador de Alemania y otros poemas* (1916) mußte im traditionell frankophilen Peru wie ein Paukenschlag wirken (S. 38-43). Doch schwächt sich dieser vorbehaltlose Futurismus bei Hidalgo wie auch bei seinem Gefolgsmann Alberto Guillén (*Prometeo*, 1918) schon um 1920 wieder deutlich ab.

Auf diese erste Phase von Erneuerungsversuchen der insgesamt noch modernistischen Lyrik Perus folgt 1922 ein einzelnes epochemachendes Werk aus dem oben bereits ein Text zitiert wurde: *Trilce* von César Vallejo. Epochenmachend aus drei Gründen. Erstens, weil *Trilce* vollständig mit allen traditionellen dichterischen Verfahren bricht, den logisch-kausalen Zusammenhang mißachtet und auf die Ausdruckskraft der befreiten Bilder setzt. Zweitens, weil *Trilce* so eigenständig gestaltet ist, daß die Frage nach europäischen Vorbildern oder Einflüssen unwichtig erscheint. Drittens, weil in *Trilce* trotz allem ein menschlich-soziales Anliegen spürbar bleibt. (S. 69-78)

Eine weitere Phase beginnt in Peru mit dem Erscheinen von Zeitschriften, die den Neuerern ein Publikationsforum bieten. Die erste ist 1924 *Flechas*, auf die in den Jahren 1926/27 sechs kurzlebige

---

21 Im folgenden halte ich mich im wesentlichen an die kenntnisreiche Untersuchung von Luis Monguió: *La poesía postmodernista peruana*, Berkeley und Los Angeles 1954: University of California Press, auf die ich im Text mit in Klammern gesetzten Seitenzahlen verweise.

– alle in Lima erscheinende – Publikationen folgen, die ihre avantgardistische Tendenz z.T. schon im Titel deutlich zu erkennen geben: *Poliedro*, *Trampolín* – *Hangar* – *Rascacielos*, *Timonel*, *Guerrilla*, *Hurra* und *Jarana*. Hier werden alle Arten von Texten veröffentlicht, die radikal mit der Vergangenheit brechen wollen, um auf den verschiedensten Ebenen eine neue Epoche einzuläuten. So kündigt *Flechas* sich mit den Worten an: "abrir una nueva ERA: libre, revolucionaria, iconoclasta, creadora". (S. 61-64; Zitat S. 63) Das bedeutet konkret, daß eine ganze Reihe ihrer Mitarbeiter Peruspezifische wirtschaftliche, soziale oder auch politische Probleme behandeln, und ihre Texte nur in einem äußerlich-technischen Sinne als avantgardistisch gelten können. (S. 78-82)

Diese Tendenz prägt in noch stärkerem Maße die von Mariátegui von 1926 - 1930 herausgegebene Zeitschrift *Amauta*, in der die Avantgarde in Peru nach *Trilce* erneut eine ganz eigenständige Ausprägung erfährt. So wichtig alle anderen Erscheinungsformen für das Durchbrechen traditioneller, überlebter Einstellungen und Darstellungsformen waren, so deutlich ist auf der anderen Seite, daß mit *Amauta* der Höhepunkt einer entschieden peruanisch geprägten Avantgarde erreicht wird. Kennzeichnend ist dabei, daß Mariátegui trotz seiner primär politischen Zielsetzung – der von den Ansprüchen der indianischen Bevölkerung ausgehenden marxistischen Revolution Perus – und trotz der erklärten Absicht, nichts ideologisch Abweichendes in seiner Zeitschrift zu veröffentlichen, Lyrik jeder Prägung, und gerade auch avantgardistischen Zuschnitts publizierte. Der Grund dafür war, so darf man annehmen, daß Mariátegui einerseits das auch im Avantgardismus steckende antibürgerliche Element spürte und fördern wollte, und daß er andererseits – in einigen Fällen zu Recht, wie sich zeigen sollte – hoffte, auf diese Weise die Avantgardisten letztlich doch für seine revolutionären Ziele gewinnen zu können. (S. 82-84)

Hat die Avantgarde in der peruanischen Lyrik auch nach Mariáteguis Tod, und nachdem im selben Jahr 1930 auch *Amauta* ihr Erscheinen einstellen mußte, weitergewirkt? Luis Monguió glaubt, dies bis etwa 1950 für alle drei Hauptrichtungen der peruanischen Lyrik nachweisen zu können: Zunächst für den sogenannten "nativismo", also die auf die "peruanidad" gerichtete Dichtung eines Emilio Vásquez, Guillermo Mercado oder Alejandro Peralta (S. 99 ff.); sodann für die "poesía social", etwa bei Magda Portal, Serafín Delmar,

Julián Petrovich oder Nicanor de la Fuente (S. 134-36); schließlich auch für die sogenannte "poesía pura", in der der Surrealismus – etwa bei Xavier Abril, César Moro oder Rafael Méndez Dorich – deutliche Spuren hinterlassen hat. (S. 155-162, 182).

Einen ganz anderen Verlauf nimmt die Avantgarde auf der Antilleninsel Puerto Rico. Sie wird hier erst im Jahr 1921 von José Isaac de Diego Padró und Luis Palés Matos initiiert. Diese gründen eine Bewegung, deren Bezeichnung sich aus der jeweils ersten Silbe ihrer Nachnamen zusammensetzt, den "diepalismo". Den Anstoß dazu gibt – daraus machen sie kein Hehl – das Echo, das zu dieser Zeit die französischen Avantgardebewegungen in Puerto Rico finden. Aber sie sind sich zugleich von vornherein bewußt, daß sie etwas Neues schaffen wollen: eine Dichtung, die sich ganz zentral der klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache, insbesondere onomatopoetischer Mittel bedienen soll. So äußert sich Diego Padró rückblickend: "Creímos Luis Palés y yo que se podía hacer una nueva escuela, a base de la onomatopeya, supliendo lo lógico por el valor fonético en el poema"<sup>22</sup>. Tatsächlich schreiben beide dann auch im selben Jahr 1921 gemeinsam die "Orquestación diepálica" (S. 43 ff. und S. 165-66), einen Text, in dem die Geräusche der Nacht weniger beschrieben als lautmalerisch evoziert werden, und Diego Padró publiziert seine ähnlich konzipierten "Fugas diepálicas", in deren elfter Strophe erstmals die Eigenart der Schwarzen thematisiert wird.

Obwohl der "diepalismo" selbst nicht wirklich Schule gemacht hat, wurden damit doch eigenständige Entwicklungen in Puerto Rico und Kuba in Gang gesetzt: Eine die Lautung auf Kosten der Semantik favorisierende Lyrik, die in den Klangspielereien des Kubaners Mariano Brull ihren Höhepunkt erreichen sollte<sup>23</sup>, sowie – sehr viel weitreichender – die sogenannte "poesía negra" oder "poesía negroide", in der Rhythmus, Sprachklang, Ausdrucksformen und Idio-

---

22 Zitiert bei Luis Hernández Aquino: *Nuestra aventura literaria (Los ismos en la poesía puertorriquena)* 1913 - 1948, San Juan de Puerto Rico <sup>2</sup>1966: Universidad de Puerto Rico, Ediciones de la Torre, S. 42. Im folgenden stütze ich mich vornehmlich auf diese derzeit wohl kompetenteste Untersuchung zur Avantgarde in Puerto Rico, auf die ich im Text mit in Klammern gesetzten Seitenzahlen verweise. – Zur Avantgarde in Puerto Rico vgl. auch den Schluß des Beitrages von Dieter Reichardt in diesem Band.

23 Mariano Brull: *Poemas en menguante*, Paris 1928: Le Moil et Pascaly. Vgl. dazu Alfonso Reyes: "Las jitanjáforas", in *Libra 1* (Buenos Aires, Winter 1929), S. 5 - 22.

matik der Schwarzen poetisch umzusetzen versucht wurden. Palés Matos selbst in Puerto Rico, Alejo Carpentier, Emilio Ballagas und vor allem Nicolás Guillén in Kuba schrieben solche 'schwarze Lyrik', die einen wichtigen, wenn auch zugleich problematischen – weil natürlich die tatsächliche Situation letztlich auch wieder verharmlosenden – Schritt auf dem Weg zur Identitätsfindung der Schwarzen darstellt.

Auf den "diapalismo" des Jahres 1921 folgte in Puerto Rico schon im nächsten Jahr der "euforismo", den Vicente Palés Matos – ein Bruder von Luis Palés Matos – und Tomás L. Batista ins Leben riefen. Der "euforismo" orientiert sich stark am italienischen Futurismus, mit seinem Technik- und Geschwindigkeitskult einschließlich der Abwertung der Frau, verschreibt sich aber gleichzeitig einem politischen, panamerikanisch ausgerichteten Ideal. Im 2. Manifest vom 16. Januar 1923 heißt es:

Proclamamos la grande República Eufórica Americana; exaltamos la personalidad en la revolución lírica; nos cantamos – cantamos el continente, uno único; auguramos el fenómeno de fusión panamericano a través de las Antillas en nuestra lírica eufórica; proclamamos la unidad de razas y religiones, la inutilidad de las fronteras y de las lenguas; apuntamos el fenómeno del super-hombre, una mitad latino y otra mitad sajón, cuando se cumpla el pensamiento eufórico. (S. 53)

Dem "euforismo" war kein Erfolg beschieden. Selbst seine Begründer wandten sich nach wenigen lyrischen Versuchen von ihm ab. Es folgte die Gründung der Zeitschrift *Los seis* im Jahre 1924, die vor allem auf eine Abrechnung mit den etablierten politischen, moralischen, religiösen und literarischen Vorstellungen zielte. (S. 62 ff.) Eine soziale ebenso wie eine literarische Erneuerung forderten zur selben Zeit Einzelgänger wie Antonio Coll Vidal oder Evaristo Ribera Chevremont, der bei einer Spanienreise mit den Ultraisten Verbindung aufgenommen hatte und der ab 1927 in der Zeitung *La Democracia* eine "Página de vanguardia" betreute (S. 62 und 64 ff.).

Vorher aber hatte sich die bislang homogenste und am besten organisierte avantgardistische Bewegung in Puerto Rico formiert: die "noístas", die stark vom Dadaismus geprägt waren und sich von 1925-1928 unter dem Motto "no creer, dudar, negar" gegen alles Bestehende auflehnten (S. 79 ff.). Bei Emilio R. Delgado schlug diese rein ablehnende Haltung später in ein deutlich marxistisch geprägtes

Engagement um, wie die folgenden beiden Strophen eines Gedichtes von 1929 zeigen:

[...]  
 Hoy estás triste, Isla.  
 El campesino te ve ir – resignado –  
 en el humo que elevan las centrales  
 y en la pipa burguesa del Tío Sam.

Te dejarán pelada  
 y serás una colilla de cigarro  
 o un azucarillo de a centavo  
 para el "five o'clock tea". (S. 92)

Andere "noístas" gründen 1929 die Kulturzeitschrift *Indice*, die nicht das Trennende der verschiedenen Ismen, sondern die unterschwellige gemeinsame ideologische Stoßrichtung betont. (S. 93 ff) Schließlich konstituiert sich im selben Jahr die Bewegung "Atalaya de los dioses", die bis etwa 1935 aktiv bleibt, zunächst futuristisch geprägt ist, in fast allen Zeitungen Puerto Ricos publiziert und sich polemisch mit den Vertretern der traditionellen Dichtung auseinandersetzt. (S. 97 ff.) Stärker als frühere Bewegungen halten die "atalayistas" dabei den Anspruch einer nicht nur literarischen, sondern auf die ganze Persönlichkeit bezogenen Erneuerung aufrecht. Zudem wird ab 1930 eine deutliche Sympathie für den "Partido Nacionalista Puertorriqueño" spürbar. (S. 109)

Insgesamt betrachtet weist das Beispiel Puerto Ricos somit vor allem drei Besonderheiten auf. Einmal, daß es ab 1921 bis in die Mitte der 30er Jahre eine zeitweise zwar sehr schmale, aber doch durchgängige und immer sehr prononcierte avantgardistische Basis gab; sodann, daß die avantgardistische Lyrik einer der Auslöser für eine über Puerto Rico hinaus bedeutsame Strömung, die "poesía negroide" wurde; und schließlich, daß die Avantgarde in Puerto Rico vielfach den engen Rahmen der Lyrik überschritt und ethnische, soziale oder auch nationale Forderungen mittrug.



### Wie läßt sich das Phänomen der Avantgarde terminologisch angemessen fassen?

Gerade vor dem Hintergrund der ganz unterschiedlichen Umsetzung europäischer Anstöße in Peru und Puerto Rico scheinen einige grundsätzliche Überlegungen zur Verwendung des Avantgarde-Begriffs angebracht. Es geht dabei weniger um das Problem, die "historischen Avantgardebewegungen" der 20er und 30er Jahre von allem früher und besonders später noch avantgardistisch Anmutenden begrifflich zu unterscheiden<sup>24</sup>, sondern darum, daß man in Hispanoamerika oft mit sehr viel weniger Recht von wirklichen Avantgarde-*'Bewegungen'* sprechen kann als in Europa. Bei dem Wort *'Bewegung'* denkt man an einen mehr oder weniger festen Kern von Mitstreitern, an gemeinsame Aktionen, eine oder mehrere gemeinsame Zeitschriften, an ein gemeinsames Programm und möglicherweise an einen gemeinsamen Führer wie Marinetti oder André Breton. All das hat es zwar in Hispanoamerika ansatzweise auch gegeben, es war aber keineswegs die Regel. Die hispanoamerikanische Avantgarde war so facettenreich, so zersplittert in kleine und kleinste Zellen, daß eine Aufteilung in homogene *'Bewegungen'* – entsprechend der in Europa möglichen, relativ klaren Unterscheidung zwischen Futurismus, Dadaismus, Kubismus, Expressionismus und Surrealismus – dem Sachverhalt nicht gerecht wird. Zwar hat es wie gesagt einzelne Schulbildungen oder Versuche dazu gegeben – beispielsweise den "ultraísmo", den "creacionismo", den "estridentismo" oder den "diepalismo" – und es gab auch an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten stets deutlich auf das französische Vorbild bezogene surrealistische Bewegungen. Hinzu kamen jedoch – über den ganzen Kontinent verstreut und mit enormen zeitlichen Verschiebungen – noch eine Vielzahl sporadischer Manifestationen, deren Zielsetzungen mehr oder weniger stark von denen der europäischen Avantgardebewegungen abwichen.

Wenn es sich also wegen der mangelnden Homogenität und inneren Konsistenz der meisten Manifestationen der Avantgarde in Hispanoamerika verbietet, von *'Bewegungen'* zu sprechen, so ver-

---

24 Vgl. dazu vor allem Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974: Suhrkamp (edition suhrkamp), einschließlich der von diesem Buch ausgelösten Diskussion.

bietet es sich – trotz der Vielzahl dieser größeren, kleineren und kleinsten Manifestationen – nicht minder, von einer avantgardistischen ‘Epoche’ auszugehen, weil die Avantgarde das literarische Leben der Zeit eben keineswegs im Sinne eines dominanten Epochenstils zu prägen vermocht hat. Auch die in der spanischsprachigen Literaturgeschichtsschreibung übliche Unterscheidung einander ablösender ‘Generationen’ scheidet aus: Angesichts der enormen zeitlichen Verschiebungen der einzelnen Manifestationen der Avantgarde an verschiedenen Orten oder auch an ein und demselben Ort kann man von einer ‘generación de vanguardia’ ebensowenig sprechen wie von einer ‘corriente literaria’, im Sinne einer zusammenhängenden literarischen Strömung.

Gegenüber den Begriffen ‘Bewegung’, ‘Epoche’, ‘Generation’ oder ‘Strömung’ bietet der Diskursbegriff die Möglichkeit, das Phänomen wesentlich präziser zu fassen<sup>25</sup>. Vor allem aus folgenden Gründen:

- Der Diskursbegriff verweist immer auf historisch bedingte Grundeinstellungen zum Leben und zur Welt. Man spricht etwa von dem im 18. Jahrhundert entstandenen aufklärerischen Diskurs, so daß für die Avantgarde ihre historische Verankerung in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts abgedeckt ist.
- Wie im Fall des aufklärerischen Diskurses bezieht sich der Begriff aber auch auf Manifestationen derselben Einstellung in späteren Zeiten. Wer heute die Positionen der Aufklärung vertritt, partizipiert mit seinen Texten ebenfalls am aufklärerischen Diskurs. Im Fall der Avantgarde würden also auch – meist surrealistische – Texte erfaßt, die erst im 2. Jahrhundertdrittel erschienen sind.
- Die Diskurstheorie geht davon aus, daß mehrere Epochendiskurse nebeneinander bestehen. Damit wird der Diskursbegriff der Tatsache gerecht, daß für die 20er und 30er Jahre in Lateinamerika vom Nebeneinander zumindest des rhetorisch-pa-

---

25 Ich gehe im folgenden vom Diskursbegriff Michel Foucaults in der – kritischen – Rekonstruktion durch Manfred Frank aus. Vgl. M.F.: "Zum Diskursbegriff bei Foucault", in Jürgen Fuhrmann/Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1989: Suhrkamp (*suhrkamp taschenbuch* 2091), S. 25 - 44.

- thetischen, des epigonal-modernistischen und des avantgardistischen Diskurses ausgegangen werden muß.
- Der Diskursbegriff meint nicht nur eine bestimmte Art zu schreiben, also einen bestimmten Stil, sondern verbreitete Grundeinstellungen. Er meint auch eher unbewußte Überzeugungen, die das Selbstverständnis des Einzelnen sowie seinen Umgang mit der Wirklichkeit prägen und sich deshalb in seinem Schreiben niederschlagen.

Es gibt also gute Gründe, für Lateinamerika – wie für Europa – vom ‘avantgardistischen Diskurs’ zu sprechen, wobei dieser Diskurs immer zugleich auch ‘Anti’-Diskurs ist. Ein Diskurs, der sich den bestehenden Gattungs- und allgemeinen Schreibkonventionen verweigert, der damit das gesamte bestehende Diskurssystem in Frage stellt und zugleich das von diesem Diskurssystem repräsentierte Gesellschaftssystem herausfordert. Das Konzept eines avantgardistischen Diskurses, der immer mehr oder weniger deutlich zum ‘Anti’-Diskurs tendiert, macht zudem möglich, die ganze Bandbreite der höchst heterogenen Manifestationen der Avantgarde, vom bloß in der Metaphorik die Grenzen des Üblichen überschreitenden Gedicht bis hin zum vom Zufall diktierten dadaistischen Pamphlet zu erfassen. Schließlich läßt sich auch das Ende der Avantgarde mit dieser Terminologie bestimmen: Es ist dann erreicht, wenn das anti-diskursive Element nicht mehr als solches empfunden wird, wenn man also den avantgardistischen Diskurs seinerseits als einen unter mehreren Diskursen zu tolerieren beginnt, ihn mithin in das bestehende Diskurssystem integriert.

## RESUMEN

Partiendo del tema del coloquio "La vanguardia europea en el contexto latinoamericano" se intenta crear las condiciones previas para el estudio del vanguardismo en Hispanoamérica.

En cuanto, por de pronto, se refiere a las características generales de la vanguardia europea, debe mencionarse antes que nada el radicalismo con el que, en relación con la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, se cuestiona el universo de lo existente, inclusive su orden lingüístico. Tratábase, al fin y al cabo, de volver a convertir en posibilidad lo que tácitamente se estimaba como dado, y de comprender al poeta como un dios que crea universos a voluntad.

Si bien, dado los estrechos contactos culturales, especialmente la élite intelectual de las metrópolis latinoamericanas estaba al tanto desde un comienzo de las provocaciones que los movimientos de vanguardia significaban para la vida cultural europea, en la América Latina empero las actividades vanguardistas cuentan con condiciones previas en parte totalmente diferentes. Aquí, además de la Primera Guerra Mundial, también las revoluciones rusa y mexicana sirvieron de estímulo, y en el área socio-económico se había ido acumulando una materia explosiva bastante peculiar. A esto se agrega que no sólo había que superar el estilo literario del modernismo, sino que, más allá, había que liberar el lenguaje del corsé de un estilo tanto académico-retórico como patético-sentimental que compenetraba todos los ámbitos de la vida pública. Es por esto que la investigación futura tendrá que definir con mayor precisión la trayectoria propia de la vanguardia latinoamericana.

Pese a la amplia difusión de revistas como *Martín Fierro* (Buenos Aires), *Amauta* (Lima), *Revista de Avance* (La Habana), *Contemporáneos* (Ciudad de México) y *Mandrágora* (Santiago de Chile), problemas regionales y nacionales específicos contribuyeron al hecho de que la vanguardia en Argentina, Chile, Perú, México o Nicaragua, en Uruguay, Colombia, Venezuela, Panamá, o Costa Rica, en Puerto Rico, Santo Domingo o Cuba siguiera cada vez un curso diferente. Esto lo demuestro respecto a Perú y Puerto Rico, donde dentro de un amplio espectro de actividades vanguardistas se evidencia a la par el papel decisivo desempeñado por algunos personajes dominantes.

Visto en conjunto, el vanguardismo en Hispanoamérica fue tan rico en facetas, tan fragmentado en células pequeñas que una división

en 'movimientos' homogéneos – según la división relativamente nítida posible en Europa entre futurismo, dadaísmo, cubismo, expresionismo y surrealismo – no concordaría con los hechos. Tampoco puede hablarse de 'época', 'generación' o 'corriente' vanguardista. Es por lo mismo que precisamente para Latinoamérica se ofrece el término de 'discurso' vanguardista, porque este concepto, junto a la raigambre histórica del fenómeno, supone la existencia paralela de varios discursos y se refiere además no sólo a un determinado modo de escribir, sino también a las actitudes que lo fomentan. Por lo demás, el discurso vanguardista es al mismo tiempo siempre un 'anti'-discurso que tanto se niega a las convenciones generales del estilo como a los géneros literarios tradicionales: un 'anti'-discurso que cuestiona todo el sistema de discursos existente, provocando con ello también el orden social representado por este mismo sistema.



Michael Rössner

## SPUREN DER EUROPÄISCHEN AVANTGARDE IM "MODERNISTISCHEN JAHRZEHNT" IN BRASILien

"Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext", das Rahmenthema unseres Kolloquiums, scheint mir eine sehr geglückte Formulierung für den literarischen Prozeß, den es hier zu beschreiben gilt. Daß die europäische Avantgarde in Lateinamerika eine Rolle von überragender Bedeutung gespielt hat, wird heute wohl niemand mehr leugnen wollen; daß sie dabei *europäische* Avantgarde geblieben ist, daß die Grundmuster und Grundfragen der Bewegung also dem europäischen Horizont entstammen, ist eine Auffassung, die sich auch allmählich immer mehr durchsetzt und die frühere Darstellung der lateinamerikanischen Literatur als das *ganz andere*, Exotische, zu verdrängen im Begriff ist; daß schließlich der lateinamerikanische Kontext, in dem die Anregungen der Avantgarde aufgenommen und umgedeutet werden, letztlich dazu beigetragen hat, aus diesen Anregungen etwas ganz Neues und Eigenes – aber eben nicht Unverbindlich-Exotisches – zu machen, von der *nueva novela* bis zur phantastischen Literatur eines Borges und Cortázar, von der Poesie eines Octavio Paz bis zur Antipoesie eines Nicanor Parra, gilt es immer wieder zu betonen, um nicht ins andere Extrem – das eines kolonialistischen Heimholungsversuches – zu verfallen, der der lateinamerikanischen Literatur, die aus dieser fruchtbaren Begegnung mit der europäischen Avantgarde entstanden ist, jeden Eigenwert absprechen wollte<sup>1</sup>.

Im hispanoamerikanischen Kontext hat man sich daran gewöhnt, diese Befruchtung durch die Avantgarde mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung anzusetzen: hier äußert sich die Anregung in eigenen, originellen Konzepten (etwa dem vieldiskutierten *real maravilloso* oder dem magischen Realismus) erst in den 40er Jahren, nach der

---

1 Vgl. zu diesem Problem auch Vf., "Europäische Avantgarde und Ethnologie im Kontext der Suche nach nationaler Identität: Gedanken zum frühen Asturias und zum frühen Carpentier", in: *Iberoamericana*, 31/32 (1988): 23-38, v.a. S. 37 f.

Rückkehr der in der großen Zeit der europäischen Avantgarde in Paris ansässigen Autoren.

Das ist nun deshalb nicht unwesentlich, weil die erste und wichtigste Lektion der Avantgardebewegungen (vor allem des Surrealismus) die "Befreiung zum Eigenen", die Abkehr von Europa ist. Als Beispiel sei nur ein kurzer Text von Philippe Soupault zitiert, den Alejo Carpentier in der einzigen Nummer seiner Zeitschrift *Imán* (April 1930) in der Umfrage "Conocimiento de América Latina" abdruckt (in C.s Übersetzung):

Soy de los que no temen afirmar que el espectáculo ofrecido por Europa, actualmente, es el de una decadencia. Por mis escritos, mis palabras, mis gestos, me esfuerzo en señalar esa muerte, por lo demás bastante ignominiosa, que merece esta península inútil, y de prepararle un bello entierro. [...] Lo que debe afirmarse con fuerza es que América Latina debe dejar de volverse hacia el continente europeo, que conserva, ante sus ojos, un prestigio incomprensible.<sup>2</sup>

Angesichts dieser europäischen Selbstverneinung in der Avantgarde, die der Krise kartesischen Denkens durch einen Rückgriff auf alternative Denk- und Bewußtseinsformen zu entkommen trachtete, für die sie Vorbilder besonders häufig in Lateinamerika suchte (Artaud in Mexiko, Breton in Martinique, Péret durch seine Sammeltätigkeit indianischer Mythen, usw.) nimmt es nicht wunder, daß die jungen lateinamerikanischen Autoren, die sich in Paris in der Formulierung Frank Janneys als "genuine article" unter den "primitivistes de boutique" fühlen konnten<sup>3</sup>, von den europäischen Avantgardisten vor allem die Wertschätzung des Eigenen, insbesondere des indigenen Elements in ihren Kulturen, lernten – wie es Asturias formuliert: "Para nosotros el surrealismo representó [...] el encontrar en nosotros mismos no lo europeo, sino lo indígena y lo americano."<sup>4</sup>

Damit aber werden die von der Avantgarde angeregten literarischen Strömungen in Lateinamerika m.E. tatsächlich die ersten *eigenen* Bewegungen des Subkontinents, da sich der hispanoamerikanische Modernismo der Jahrhundertwende wenigstens in seiner ersten Phase nur von Spanien, kaum jedoch von der Anregung durch die verschiedenen französischen Fin-de-siècle-Strömungen zu lösen ver-

2 Zitiert nach Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Mexico 1981, S. 52.

3 Frank Janney, *Alejo Carpentier and his early works*, London 1981, S. 71.

4 Luis López Álvarez, *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*, S. José 1976, S. 80.



mochte. Aufgrunddessen gebührt das Prädikat der ersten "eigenständigen" (im Sinne von "emanzipatorischen") Literaturströmung des Subkontinents eigentlich dem gleichnamigen brasilianischen Modernismo der 20er Jahre. Die unter diesem Etikett zusammengefaßten heterogenen Phänomene stehen nämlich nicht nur als beinahe gleichzeitiges Phänomen in direkter Wechselwirkung mit den europäischen Avantgardebewegungen, sondern deuten zudem die europäischen Anregungen zur Begründung einer neuen (und anti-europäischen) kontinentalen Identität um, ein Vorgang, der in Hispanoamerika in dieser Radikalität erst nach dem Scheitern der Avantgarde-Bewegung in einem vom 2. Weltkrieg in seiner Existenz bedrohten und weitgehend zerstörten Europa einsetzt.

Voraussetzung für diese intensive Rezeption und Umdeutung der europäischen Avantgarde ist die besonders starke französische Prägung der brasilianischen Kultur, die eine direkte Rezeption – schon aufgrund der ausgezeichneten Sprachkenntnisse – erleichtert, und die ausgedehnte Reisetätigkeit der intellektuellen Elite: Schon 1912 kommt Oswald de Andrade auf einer Parisreise mit dem Futurismus in Berührung, Ronald de Carvalho beteiligt sich 1915 an der Gründung der portugiesischen Avantgardezeitschrift *Orfeu*, in der Fernando Pessoa publizierte, und wer nicht nach Europa pilgern konnte oder wollte wie Oswalds Namensvetter Mário de Andrade, der informierte sich wenigstens durch regelmäßige Lektüre der Pariser Zeitschriften<sup>5</sup>. Die zweite Voraussetzung ist wirtschaftlicher Natur und hängt mit dem Kaffeeboom, dem raschen Wachstum São Paulos und damit der Ausbildung eines bürgerlichen Publikums zusammen, das den notwendigen Partner für avantgardistische Provokationen abgeben konnte<sup>6</sup>.

Bereits zu Beginn der 20er Jahre entsteht so eine Bewegung, die zwar den gleichen Namen trägt wie der hispanoamerikanische "Mo-

---

5 Dies hat etwa Maria Helena Grembecki am Beispiel der 1920 bis 1925 erscheinenden Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* (gegründet von Jeanneret und Ozenfant, Autoren unter anderem Paul Dermée, Jean Epstein und Vicente Huidobro) nachgewiesen: dies., *Mário de Andrade e "L'Esprit Nouveau"*, S. Paulo 1969.

6 Vgl. zum politisch-ökonomischen Hintergrund jener Jahre in Brasilien das kurz gefaßte Panorama von Frédéric Mauro, "Le Brésil de 1919 à 1945", in *Europe*, Mars 1979, S. 6-12 und José Guilherme Merquiors Einleitung zu seinem Artikel "Drei Schriftsteller des 'Modernismo': Mário de Andrade, Manuel Bandeira und Jorge de Lima", in M. Strausfeld (Hg.), *Brasilianische Literatur*, Frankfurt 1984, S. 121-158.

ernismo" Ruben Daríos, mit diesem aber kaum etwas gemein hat. Die Namensgebung leitet sich von dem Ereignis her, mit dem die neue Bewegung sich dem Publikum in allen Sparten der Kunst vorstellte: der "Semana de Arte Moderna", die vom 13. bis 17. Februar 1922 in São Paulo stattfand und einige Skandale in Art der futuristischen oder dadaistischen Spektakel Europas provozierte. Freilich war diese "Arte moderna" durchaus heterogen und repräsentierte die unterschiedlichsten Tendenzen der Avantgarde. Das zeigt sich etwa in der Diskussion zwischen Oswald und Mário de Andrade um das Etikett des Futuristen<sup>7</sup>. Wenngleich Oswald zunächst sehr stark auf der futuristischen Orientierung besteht, und dieser Terminus auch von den Gegnern der Bewegung gerne als Zielscheibe aufgegriffen wird, fließen in die modernistischen Bewegungen auch Dada-Elemente und ein vager Surrealismus sowie Anregungen anderer Avantgarde-Bewegungen ein<sup>8</sup>. Vor allem versteht sich dieser Modernismus aber – nun wieder ganz im futuristischen Sinne – als "guerra ao passadismo", worunter die erstarrte, klassische und europahörige Literaturtradition einerseits (von Mário de Andrade scherzhaft als "orientalismos convencionais" bezeichnet), andererseits aber immer stärker jedes "europäische Importgefühl" verstanden wird. Darin mag der Schweizer Avantgardist Blaise Cendrars die Modernisten bestärkt haben, der 1924 bis 1927 Brasilien bereiste, mit beiden Andrades

---

7 Diese Diskussion erfolgt in folgenden Zeitungsartikeln: Oswald de A., "O Meu Poeta Futurista", in *Jornal do Comércio* (ed. de São Paulo), 27.5.1921; Mário de A., "Futurista?!", ebda., 6.6.1921; Oswald de A., "Literatura Contemporânea", ebda., 12.6.1921. Schließlich begründet Oswald theoretisch die Notwendigkeit futuristischer Großstadtdichtung in "Reforma Literária", ebda., 19.5.1921. Vgl. auch das Lob des Futurismus im "Pau-Brasil"-Manifest.

8 Vgl. etwa: Mario Chamie, "Mário de Andrade: Fato Aberto e Discurso Carnavalesco", in: *Revista Iberoamericana*, 43, 98/99 (1977): 95-108; Emir Rodríguez Monegal, "Carnaval/Antropofagia/Parodia", ebda., 45, 108/109 (1979): 401-412. Dada und Expressionismus verwendet Mário de Andrade im übrigen selbst zur Definition der *Pau Brasil*-Bewegung in "Oswald de Andrade, Pau Brasil sans pareil, Paris 1928", Typoskript, veröffentlicht in Marta Rossetti Batista et al. (Hg.), *Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/29. Documentação*, São Paulo 1972, S. 225-232. Weitere mit *Tempo* gekennzeichnete Zitate beziehen sich auf diese vorzügliche Dokumentation, die aus einer 1972 in Frankreich, Portugal und verschiedenen Ländern Lateinamerikas gezeigten Ausstellung hervorgegangen ist.

Kontakt hatte, und Brasilien als "Inkarnation dadaistischen Geistes" begriff<sup>9</sup>.

Eine zweite Parallele zum Futurismus liegt in der Absicht einer sprachlichen und nationalen Erneuerung: das Brasilianische soll von der als erstarrt aufgefaßten portugiesischen Literatursprache abgehoben werden. Dabei werden die ohnedies sehr großen Freiheiten der portugiesischen Syntax erweitert, die Modernisten übernehmen einige Prinzipien des Futurismus wie die Bevorzugung des Substantivs gegenüber dem Adjektiv, Mário de Andrade selbst auch noch die Ablehnung der Interpunktierung. Den übrigen Anweisungen zur Sprengung der Syntax, wie sie in dem *Manifesto tecnico della Letteratura futurista* von 1912 und in Marinettis programmatischem Text *Distruzione della sintassi immaginazione senza fili Parole in libertà* von 1913 enthalten sind, folgt er freilich nicht – nicht einmal in seiner experimentellen Lyrik.

Die nationale Erneuerung steht zudem in der brasilianischen Gesellschaft unter ganz anderen Vorzeichen als in Europa: Hier geht es nicht um einen Neubeginn, sondern um einen Beginn schlechthin, den Beginn einer eigenständigen Kultur, für die sich die Modernisten als Geburtshelfer empfehlen: "Nós só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O Modernismo brasileiro está ajudando a conquista desse dia." Als Rezept dafür empfiehlt Mário de Andrade "o acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira"; das heißt, die Intellektuellen sollen einerseits von den Elfenbeintürmen der "parnasianos" heruntersteigen, andererseits aufhören, ständig nach Europa zu schielen: "O modernista brasileiro matou a saudade pela Europa ... O Modernista brasileiro vive, não revive"<sup>10</sup>.

Seine dichterische Verwirklichung findet dieses Programm in Mários *Paulicéia desvairada*, aber auch in anderen modernistischen Lyrikbänden, wie zum Beispiel in dem Zyklus "Toda a América" von Ronald de Carvalho (1926). Teil mit futuristischen Anklängen, teils in an Claudel gemahnenden hymnischen Freiversen feiert Carvalho

---

9 In *Trop c'est trop* (B. Cendrars, *Oeuvres complètes*, Paris (Denoel) 1960-65, Bd. VIII, S. 224); vgl. dazu Erdmute Wenzel White, *Les années vingt au Brésil. Le modernisme et l'avantgarde internationale*, Paris (Editions Hispaniques) 1977, S. 39-68.

10 *Tempo*, S. 236.

dort die "Jungfräulichkeit" seines Kontinents, der der Europäer verständnislos gegenüberstehen muß: "Europeu! filho da obediencia, da economia e do bom-senso, tu não sabes o que é ser Americano!"<sup>11</sup>

Diese beiden Forderungen, die einer radikalen Entrümpelung der Kultur im futuristischen Sinn und die der Neubegründung einer europaunabhängigen nationalen Kultur, sind der gemeinsame Nenner der verschiedenen kurzlebigen Bewegungen, die in dem modernistischen Jahrzehnt der 20er Jahre aufblühen und sich – wie in Europa – in Manifesten oder Zeitschriften äußern.

Das erste bedeutendere Manifest dieser Art ist Oswald de Andrades "Manifesto Pau-Brasil" (Brasilholz-Manifest) von 1924; im Stil angelehnt an Dada-Manifeste und nicht ohne Selbstironie, ohne jedoch die radikale Sinntorpedierung der Tzara-Texte zu übernehmen, fordert Oswald dort die brasilianische Kultur auf, "barbarico e nosso" zu werden, definiert die "Brasilholz"-Dichtung als "ágil, ilógica e cândida" und ihre Sprache als "natural e neológica". Dadurch ergibt sich für ihn eine manichäische Zweiteilung der brasilianischen Literatur: "Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau Brasil, de exportação."

Den "Orientalismos convencionais", die Mário de Andrade in seinem "profanen Oratorium" "As Enfibraturas do Ipiranga" lächerlich gemacht hatte, stehen nun also die jungen Dichter gegenüber, die laut Oswald "apenas brasileiros de nossa época" sein sollten. Was man freilich darunter zu verstehen hatte, sagt das Pau-Brasil-Manifest nicht.

So konnte es dazu kommen, daß der stärker nationalistisch orientierte Flügel der Modernisten um Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo und Plinio Salgado die Gegenbewegung des *Verde-Amarelismo* (die Nationalfarben Brasiliens) bildete, die mit sehr ähnlich klingenden Thesen eine politisch doch ganz andere, einwandererfeindliche Tendenz vertrat.

Der "barbarische" Brasilianer Oswalds brauchte eine zur Identifikationsfigur geeignete Identität, und es lag nahe, angesichts der in diesem Epitheton anklingenden Umkehr der Sarmiento'schen Alternative zwischen Zivilisation und Barbarei tatsächlich hinter die Europäisierung des Landes zurückzugehen und hierfür den Indio zu

---

11 Ronald de Carvalho, *Toda a América*, Rio de Janeiro 1926, S. 13.

wählen. Als erster tat das, noch spielerisch, Mário de Andrade schon in seiner *Paulicéia desviada* von 1922 mit seiner berühmten Selbstdefinition: "Sou um tupi tangendo um alaude." Und Oswald repliziert 1925 in dem Gedicht "O erro do português" mit den Versen:

Quando o português chegou  
Debaixo duma bruta chuva  
Vestiu o índio  
Que pena!  
Fôsse uma manhã de sol  
O índio tinha despido  
o português.<sup>12</sup>

Da konnte auch Plínio Salgado nicht zurückbleiben und kreierte für seine Bewegung wenigstens den spirituellen Bezug zum "Indio", indem aus dem "Verde-Amarelismo" die "Anta"-Gruppe rund um das Symbol des Tapirs als Totemtier der indianischen Rasse wurde. Gleichzeitig übt er Kritik an der ersten Phase des Modernismus, der er vorwirft, nun doch wieder Techniken aus Europa übernommen und sich damit von der Realität Brasiliens entfernt zu haben. So heißt es in einem programmatischen Aufsatz von Plínio Salgado ("O significado da Anta" von 1927) über die Texte, die in der ersten Generation modernistischer Zeitschriften erschienen waren:

Essa conformidade de expressões, essa oficialização de técnica revelam, por certo, [...] um estado de espírito cultural, que não corresponde a uma realidade nacional, e tem mesmo muita porção de Europa.

"Anta" wird dagegen als Totem der indianischen Rasse vorgestellt zu einem Symbol der Ablehnung der Europa-Neuankömmlinge:

Tótem de uma raça que desapareceu, que significa, racialmente? Que não deve aqui predominar nenhuma corrente imigratória, pois nem o próprio índio predominou.<sup>13</sup>

1928 schließlich definiert auch Oswald seinen "barbarischen" Brasilianer als wenigstens geistigen Indio. Er fügt dessen Bild jedoch – im Unterschied zu der verklärenden Tradition des brasilianischen

12 Oswald de Andrade, *Poesias reunidas* (Obras completas, Bd. 7), Rio de Janeiro 1974: Correlização Brasileira, S. 177.

13 *Tempo*, S. 286 f.

Indianismus von Gonçalves Dias und José de Alencar an – die Eigenschaft hinzu, die gerade mit den brasilianischen Indios seit Hans von Staden assoziiert wird: den Kannibalismus. Über die Wahl dieses nationalen Symbols ist viel geschrieben worden – zu Recht hat man auf Picabias "Manifeste Cannibale Dada" und seine mit Tzara herausgegebene kurzlebige Zeitschrift *Cannibale* ebenso verwiesen wie auf die symbolische Verwertung des Kannibalismus in Marinettis Erzählung "Il Negro"<sup>14</sup>. Mit Oswalds *Revista de Antropofagia* in den Jahren 1928/29 gewinnt das Kannibalenbild jedoch eine neue Dimension als Inkarnation der ursprünglichsten, vorkolumbianischen "brasilidade", die nun durch die europäische Avantgarde plötzlich wieder auf der Höhe der Zeit ist.

So veröffentlicht Oswald de Andrade in der ersten Nummer der *Revista de Antropofagia* vom Mai 1928, die auf dem Titelbild die Illustration zu Hans von Stadens zitiertem Kannibalen-Buch zeigt, sein "Manifesto antropófago", in dem er erneut das "Import-Bewußtsein" verurteilt: "Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida."<sup>15</sup> Im weiteren wird diesem europäischen Denken, unter halb-ironischer Bezugnahme auf die europäische Ethnologie, ein indigenes gegenübergestellt. Denn wenngleich Oswald über den berühmten französischen Anthropologen Lucien Lévy-Bruhl wie folgt scherzt: "E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl (sic) estudar", stellt er sich dieses neue Bewußtsein als von Lévy-Bruhls "participation" geprägt und durchaus prä-logisch vor: "Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa" – "Mas nunca admitimos o nascimento da logica entre nós.". Durch dieses *andere* Denken würde dann "das für Amerika angekündigte Goldene Zeitalter" begründet.

In der selben Nummer macht Osvaldo Costa das Programm unter Bezugnahme auf Oswalds erwähntes Gedicht noch deutlicher: es geht darum, dem edlen Wilden sein europäisches Gewand "auszuziehen"

---

14 Benedito Nunes, *Oswald canibal*, São Paulo 1979.

15 Zitiert nach dem Reprint in Originalgröße: hg. Augusto de Campos, *Revista de Antropofagia*, Reedição da revista literária publicada em São Paulo, 1ª e 2ª "Dentições" 1928-1929, S. Paulo 1976. Im Vorwort zeigt de Campos übrigens schon vor Nunes, daß auch diese radikal antieuropäische Bewegung europäische Vorläufer von Alfred Jarry bis zu Francis Picabias Zeitschrift "Cannibale" sowie seinem *Manifeste Cannibale Dada* hat (ebda., S. 12).

und sich damit zugleich von europäischen Krisenphänomenen wie dem Zweifel zu befreien:

Portugal vestiu o selvagem. Cumpre despil-o. Para que elle tome um banho daquella "inocência contente" que perdeu e que o movimento antropophago agora lhe restitue. [...] Nós queremos o homem sem a duvida, sem sequer a presumpção da existencia da duvida: nú, natural, antropophago.<sup>16</sup>

So kann es zu einem wahren Kult des Tupi-Indianers als Art "idealem Barbaren" kommen, der gewisse nietzscheanische Züge trägt; ein Kult, der in Oswald de Andrades berühmt gewordenem (und nur teilweise ironischem) Dictum "Tupy, or not Tupy that is the question" gipfelt (im Manifest und in mehreren anderen Nummern der *Revista Antropofágica*). Ausgerechnet das, was in der europäischen Tradition gegen den Mythos vom Edlen Wilden ins Treffen geführt worden war, der Kannibalismus, wird nun zur Tugend erhoben; er dient aber auch metaphorisch für die Beschreibung der Grundtendenz der Bewegung, denn es gilt die europäische Kulturtünche aufzufressen und zu verdauen, damit der Weg frei wird zu einem neuen, "geistigen Tupi", der nicht vom europäischen Denken verschont geblieben ist, wohl aber dieses verdaut und überwunden hat.

Dabei gehen die "Menschenfresser" keineswegs ohne dadaistischen Humor vor: das beginnt mit der Benennung der Zeitschriftenserien als "dentições" und geht bis zur Begründung einer neuen Zeitrechnung vom Augenblick der Auffressung des ersten portugiesischen Bischofs in der Kolonie, der zu allem Überdruß Sardinha hieß. So datierte Oswald sein "Manifesto de Antropofagia" mit dem indianischen Namen São Paulos wie folgt: "Em Piratininga, Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha". Und so spricht er in diesem Manifest seine Thesen nicht ohne selbstironische Pointen aus: "O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará." Aber auch dieser Humor, soweit er der brasilianischen Fröhlichkeit entspricht, wird als autochthon dargestellt: "Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade."

---

16 Ebda., S. 8.

Dieses neue Selbstgefühl zeigt sich auch im Umgang mit der europäischen Avantgarde: Als 1929 Benjamin Péret nach São Paulo kommt, wird die europafeindliche Tendenz der 3. Nummer der *Révolution Surrealiste* unter Artaud beim Wort genommen, dessen "Brief an die Rektoren der europäischen Universitäten" ohne Namensnennung zitiert wird, als hätte Artauds Ausschluß aus der Gruppe und deren Bindung an die KP nie stattgefunden; so wird der Gast als eine Art Pilger aus einer Vorläuferbewegung in einem von der Bühne der Weltkultur abgetretenen Kontinent begrüßt:

Está em São Paulo Benjamin Péret, grande nome do surrealismo parisiense. Não nos esqueçamos que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-anthropofágicos. [...] Foi esse grupo que disse numa carta aberta aos reitores das Universidades Europeas: [Es folgt das Zitat, in dem Artaud die Rektoren als "plaie d'un monde" bezeichnet und auffordert, die Bildung der Jugend den weisen Asiaten der Buddhaschulen zu überlassen.] Nunca antes soprara tão alto o desespero final dos cristianizados. Depois do surrealismo, só a antropofagia.<sup>17</sup>

Zwar steht Mário de Andrade zu diesem Zeitpunkt seinem Namensvetter und den Bestrebungen sowohl der "Anta" wie der "Menschenfresser" ferne und wird dadurch auch – mit dem gesamten Modernismus der ersten Jahre – zur Zielscheibe härtester Kritik. Ausgenommen davon bleibt jedoch sein Roman *Macunaima*, der ein "indianisches" Sujet hat: "*Macunaima é o nosso livro ciclico, a nossa Odysseia. Mas elle já cede á aproximação da "descida" antropofágica. – Macunaima pois, os antropófagos a reivindicam para si*"<sup>18</sup>. Das

17 Ebda., aus der 2. "Dentição" stammend, die als wöchentliche Seite des *Diário de São Paulo* zwischen März und August 1929 erschien. Der zitierte Artikel ist in der ersten derartigen Ausgabe (vom 17.3.1929) enthalten (zitiert nach obigem Reprint).

18 Ebda., Nr. vom 14.4.1929, Artikel "Moquem. II. Hors d'oeuvre" von Osvaldo Costa unter dem Pseudonym "Tamandare". Diese Verbundenheit der Anthropophagen zeigt sich auch in einem Erzählgedicht des Mitherausgebers der *Revista de Antropofagia*, Raul Bopp, dem 1931 veröffentlichten *Cobra Norato*, in dem ebenfalls eine Verquickung der modernen Zivilisation mit (diesmal weitgehend erfundenen) indianischen Legenden in einer von magisch-mythischem Denken geprägten Welt der ständigen Metamorphose stattfindet, in der Raum und Zeit aufgehoben sind und auch die Suche nach einem irdischen Paradies, den *Terras-do-Sem-Fim* ihren Platz hat. Erdmute Wenzel White hat diesen Text mit *Macunaima* gemeinsam ganz den Intentionen dieses Beitrags entsprechend als die erste brasilianische Rezeption des Surrealismus durch Verquickung mit indianischen Mythen gedeutet: E.W.W., *The Folklorization of Surrealism in Two Brazilian Masterpieces: "Macunaima" and "Cobra Norato"*, in P.E. Earle / G. Gullón (Hrsg.):



zeigt, wie sehr dieser Roman als synthetischer Ausdruck der Gemeinsamkeiten in diesem bewegten Jahrzehnt der brasilianischen Geistesgeschichte empfunden worden ist. Vor diesem Hintergrund einer sich ständig radikalisierenden "Los-von-Europa"-Bewegung, die sich als Symbolfigur den bewußt unzivilisierten (das heißt nicht von christlichen Tugenden angekränkelten) Indianer sucht und dabei nicht zuletzt durch die europäische Zivilisationskritik der Avantgarde beeinflusst worden ist, ist *Macunaíma* deshalb oft als radikalster Versuch des Entwurfs einer brasilianischen Identität im Kontext des Modernismo gesehen worden.

*Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* ist ein etwa 250 Seiten umfassender Erzähltext, den Mário de Andrade im Jahr 1928 unter der Bezeichnung "Rapsódia" herausbringt. In einem offenen Brief an Raimundo Moraes (*Diário Nacional*, S. Paulo, 20.9.1931) porträtiert der Autor sich selbst als "Rhapsoden", der wie die Bänkelsänger des Brasilianischen Nordostens alles Gelesene und Gehörte in eigenen Gesängen (Cantorias) verarbeitet, ohne selbst erfinderisch zu werden. Es ist klar, daß ein Buch mit derart "rhapsodischem" Charakter in der Tradition des Anti-Romans des 18. Jahrhunderts steht, die bereits Mário de Andrades *Amar, verbo intransitivo* geprägt hatte und zu der auch der schelmenhafte Anti-Held *Macunaíma* bestens paßt. Dementsprechend wandelt der Autor das verarbeitete Mythenmaterial in erster Linie humoristisch, ja bisweilen parodistisch um. Als Kompositionsprinzip stellt sich in avantgardistischer Tradition die spielerische, assoziative Improvisation (im durchaus musikalischen Sinne) dar, diesmal über ein vorgegebenes Material folkloristischer Herkunft aus verschiedenen Sammlungen und aus den persönlichen Studien des Autors (der sich schon damals als Volksliedsammler betätigte).

Im wesentlichen ist *Macunaíma*, wie erwähnt und vom Autor stets einbekannt, aus dem Mythenmaterial aufgebaut, das der deutsche Ethnologe Theodor Koch-Grünberg während einer Forschungsreise

---

*Surrealismo / Surrealismos – Latinoamérica y España*, Philadelphia 1977, S. 92-98. Dort wird auch die "Antropofagia"-Bewegung im Sinne einer Verquickung surrealistischer Theorie (ich füge hinzu: der ersten Phase) und indianischer Volkskultur gedeutet: "By associating the theories of André Breton with indigenous folklore, Antropofagia opened up an unexplored territory of modern artistic creation." (ebda., S. 92).

1911-1913 im Grenzgebiet zwischen Brasilien, Guyana und Venezuela aufgrund der Erzählungen indianischer Kontaktleute gesammelt, aus dem Portugiesischen seines Dolmetschers ins Deutsche übertragen und 1916 im zweiten Band seines fünfbandigen Werks *Vom Roroima zum Orinoco* veröffentlicht hat. Es handelt sich dabei um Mythen der Taulipang- und Arekuna-Indianer, die mit den Tupi kaum verwandt und auch nur begrenzt als "Brasilianer" anzusprechen sind, und Mário de Andrade ist sich – im Unterschied zu manchen "Anthropophagen" – dieser Tatsache auch durchaus bewußt; er bedient sich ihrer nämlich im zweiten Vorwortentwurf zur Abwehr der Idee, er habe ein Symbol der brasilianischen Nationalkultur schaffen wollen:

O próprio herói do livro que tirei do alemão de Koch-Grünberg, nem se pode falar que é do Brasil. É tão o mais venezuelano ... Essa circunstância do herói do livro não ser absolutamente brasileiro me agrada como o que. [...] Agora: não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira.<sup>19</sup>

Die Mythenfigur Maku-naima, was Koch-Grünberg etymologisch als "Der Große Böse" wiedergibt, ist ein Stammesheld, der einerseits als "großer Verwandler" und auch Schöpfer wirkt (er hat die Menschen sowie die meisten Tiere und Pflanzen geschaffen), gleichzeitig aber auch deutlich Züge des nordamerikanischen "Trickster" (Schelms)<sup>20</sup> trägt: Koch-Grünberg beschreibt ihn als "tückisch und schadenfroh", zudem ist er auch als Schöpfer bisweilen dumm und ungeschickt, wenigstens zu Beginn. Die wesentliche Neuerung Mário de Andrades liegt in einer Transposition der meisten Geschichten in die moderne Großstadt São Paulo, in die der Held auf der Suche nach dem Amulett ("Muiraquitã") seiner in den Himmel entrückten Amazonas-Gattin gelangt, um dort einen langwierigen, durch verschiedene Episoden unterbrochenen Kampf um das Amulett mit dem menschenfressenden Riesen Piaimã (der auch den italienischen Namen Venzeslaw Pietro Pietra trägt) auszufechten. Hier nützt Mário de Andrade die komischen Effekte, die sich aus der Verarbeitung der Erfahrungen der technisierten Zivilisation "durch die Brille des Pri-

---

19 *Tempo*, S. 292.

20 Koch-Grünberg, a.a.O., S. 5. Zum Trickster vgl. Radin-Kerényi-Jung, *Der göttliche Schelm*, Hildesheim<sup>2</sup> 1979.

mitiven" ergeben. Wir haben es dabei mit einem Versuch der Bewältigung neuer Lebenserfahrung durch die Mythe zu tun, wie er etwa in den "Cargo"-Mythen der Südsee auftritt<sup>21</sup>. Im Falle *Macunaímas* ist dieser Zusammenprall in erster Linie humoristisch ausgenutzt, indem der Autor sich der Kunstgriffe der komischen Verfremdung bedient, die bei der Betrachtung der eigenen Zivilisation durch "fremde Augen" von den *Lettres persanes* bis zu Scheurmanns *Papalagi* immer schon verwendet wurden.

Während also der erste Teil, der *Macunaímas* Kindheit behandelt, ziemlich getreu aus den tatsächlichen *Macunaíma*-Mythen übernommen und neu gruppiert ist, beginnt mit dem Auszug *Macunaímas* und seiner Brüder aus ihrer ursprünglichen Heimat eine Adaptierung von ganzen Erzählungen und Einzelmotiven an das moderne Brasilien, wobei Funktionen der ursprünglichen Mythe (wie etwa die ätiologische Funktion) weitgehend beibehalten werden. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist die Mythe vom "Augenspiel" (Nr. 46 bei Koch-Grünberg, der auch die Verwandtschaft zu zahlreichen nordamerikanischen Stammesmythen nachweist):

In der Originalversion schickt die Krabbe ihre Augen zum Spiel an den Meeresstrand und ruft sie wieder zurück. Der neugierige Jaguar will das auch versuchen; als er es trotz Warnung tut, werden seine Augen von einem Fisch gefressen, und er verfolgt nun die Krabbe, um sich zu rächen, kann sie jedoch nicht sehen, so daß sie in ihrem Versteck unter dem Blattstiel eines Palmblattes unerkannt bleibt. Aus diesem wird die Rückenschale, die die Krabben heute noch haben, während der Jaguar schließlich vom Königsgeier ein neues Paar Augen bekommt. In der "Rhapsodie" erzählt *Macunaíma* einem Liebespaar in São Paulo diese Mythe mit einigen Veränderungen: Der Jaguar übernimmt die Rolle der Krabbe, seine ursprüngliche fällt einer schwarzen Tigerin zu. Es kommt zu einer viel ausgedehnteren Verfolgungsjagd, während der der Jaguar sich Räder an die Füße bindet, einen Motor verschluckt, zwei Glühwürmchen als Leuchten zwischen die Zähne steckt, einen Benzinkanister trinkt, sich mit Wasser kühlt und schließlich eine Karosserie aus einem Bananenblatt formt (eine entfernte Reminiszenz des ursprünglichen Palmblatts). Der Leser ist natürlich nicht mehr überrascht, daß auf diese Weise das Entstehen der "Automobilmaschine" erklärt wird, deren Söhne und Töchter dann "Ford, Chevrolet" usw. heißen.

Mário de Andrades "brasilianische Odyssee" ist also ein höchst unheiliges und unerntes Nationalepos: Der Autor bringt durch die Übersetzung indianischer Mythen in die Alltagssprache der bra-

---

21 Vgl. Rolf Eickelpasch, *Mythos und Sozialstruktur*, Düsseldorf 1973, und seine Ausführungen zum Cargo-Mythos (v.a. S. 99-123).

silianischen Großstadt zahlreiche komische Effekte hervor, die in manchem sogar an den *Quijote* als den Vertreter einer ebenfalls alogischen Weltsicht in einer – für den zeitgenössischen Leser – modernen Umgebung gemahnen. In diesem Zusammenhang muß auch die Titelformulierung "herói sem nenhum caráter" gesehen werden, die Meyer-Clason etwas ungenau mit "Held ohne jeden Charakter" übersetzt, was mir zu sehr auf den Bereich des Moralischen hinzudeuten scheint. Dem gegenüber spricht Mário de Andrade in seinem zweiten Vorwortentwurf von "falta de caráter no duplo sentido de indivíduo sem caráter moral e sem caráterístico", rückt Macunaíma also wenigstens in der Formulierung unerwartet nahe an Musils *Mann ohne Eigenschaften*, dessen erster Band allerdings erst 1930 erschienen ist, so daß Mário de Andrade ihn nicht einmal theoretisch gekannt haben könnte. Tatsächlich geht es ihm ja auch nicht um eine Eigenschaftsverweigerung im Musil'schen Sinne, sondern eher um die national-psychologische und natürlich mit dem Programm der Begründung einer *brasildade* verbundene Feststellung, der Brasilianer habe keinen Nationalcharakter bzw. keine typischen nationalen Eigenschaften:

O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. [...] Pois quando matutava nessas coisas topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg. E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter [Gozei].<sup>22</sup>

In dieser Formulierung des ersten Vorworts stellt er also die Genesis des Buches so dar, als ob ihm bei seinen Überlegungen im Rahmen des modernistischen Erneuerungsprogramms in Koch-Grünbergs Mythensammlung sozusagen ein Exempel der fehlenden Identität präsentiert worden sei. Das Seltsame daran ist nun, daß Macunaíma bei dem deutschen Ethnologen durchaus Charaktereigenschaften hat: Er wird ja ausdrücklich als "ränkesüchtig, schlau, tückisch, schadenfroh, tölpelhaft und prahlerisch" bezeichnet. Das sind, wie erwähnt, im wesentlichen die Eigenschaften des "Trickster" aus dem gleichnamigen Mythenzyklus der nordamerikanischen Indianer. Es sind aber zum Teil auch die Eigenschaften, die der Modernist Paulo Prado in seinem ebenfalls 1928 erschienenen Essay *Retrato*

---

<sup>22</sup> *Tempo*, S. 289.

*do Brasil*<sup>23</sup> dem brasilianischen Volkscharakter zuschreibt. Wie kann der Autor trotzdem zu der Meinung gelangen, schon in seiner Vorlage sei der Held eigenschaftslos?

Die Eigenschaftslosigkeit des Romanhelden läßt sich wohl nur als ein Fehlen eines einheitlichen Charakters im Sinne der Gesetze des realistischen Romans einerseits und als Mangel an einer moralisch eindeutig klassifizierbaren Haltung des mythischen Helden andererseits deuten. In beiden Fällen erscheint Mário de Andrade nationalpsychologische Folgerung (die Brasilianer haben keine nationale Identität, sind also eigenschaftslos, daher ist Macunaíma die typische Verkörperung des Brasilianers) freilich zweifelhaft. Oder sollte damit die Unreife, die Sprunghaftigkeit eines noch nicht entwickelten Charakters gemeint sein? Im 1. Vorwortentwurf wird der Brasilianer einmal mit einem Halbwüchsigen verglichen ("Está que nem o rapaz de vinte anos; a gente mais o menos pode perceber tendências gerais, mas, ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma"). Aber auch das ist Macunaíma ja eigentlich nicht: Eine (auch nur angedeutete) Entwicklung seiner Charakterzüge ist kaum feststellbar, von Anfang bis Ende bleibt er eher boshaft, hauptsächlich an leiblichen (und besonders sexuellen) Genüssen interessiert und wiederholt ständig seinen Lieblingssatz "Ai! Que preguiça!".

Man könnte natürlich versuchen, von Mário de Andrade nationalen Bewußtseinsbildungs-Programm abzusehen und das Werk sozusagen gegen die verbalisierte Absicht seines Autors doch im Sinne der Musilschen Eigenschaftslosigkeit zu deuten. Macunaíma wäre dann der bewußt Nichtangepaßte, das Symbol der Verweigerung sozialer Identität durch einen Menschen eines anderen Kulturkreises, dem die moderne Zivilisation nichts anhaben kann. Ein wenig in diese Richtung dürfte die Interpretation der "Antropofagos" gegangen sein, die *Macunaíma* wie erwähnt für ihre Bewegung reklamierten. Denn der eigenschaftslose Mensch in der indianischen Inkarnation – das ist doch zugleich auch der "homen nú, natural, antropophago", als den Osvaldo Costa den Tupi-Indianer vorgeführt hat, um aus ihm das Leitbild der "Antropofagos" zu machen. Freilich geht es bei diesen Interpretationsansätzen nie um Eigenschaften an sich, sondern um die sozial anerkannten Eigenschaften, die im Rah-

---

23 Vgl. Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo <sup>3</sup>1987, S. 400.

men des Weltbilds einer europäischen oder europahörigen Gesellschaft die "Person" ausmachen. Dieser "Lack" soll dem Wilden abgewaschen werden, damit darunter – ja, eben seine natürlichen *Eigenschaften* zum Vorschein kommen, die durch keinerlei christlich-moralische Vorbehalte gehemmt werden dürfen. Dieser Interpretationsansatz ließe sich weiter verfolgen bis zu einer Konfrontation mit Oswald de Andrades philosophischem Spätwerk, *A Crise da Filosofia Messiânica* (1950) und *A Marcha das Utopias* (1953), zwei Abhandlungen, in denen er, nach einem politisch begründeten Intermezzo im Sozialistischen Realismus, die Gedanken der Anthropophagie wieder aufnimmt und ein auf der Hegelschen Dialektik aufgebautes Schema entwickelt, das sich unschwer in das Thema der Suche nach einem durch die Verwendung mythisch-magischer Bewußtseins-elemente geprägten Paradies einordnen ließe: Als Theseis steht da "o homem natural", dem als Antithese "o homem civilizado" entgegengestellt wird. Die ausständige Synthese, den "homem natural tecnizado" sollte die "Antropofagia" bringen.

Bei all diesen Denkspielen darf freilich das notwendige Korrektiv nicht fehlen: Mário de Andrade ist diesen Programmen stets fern gestanden und auch sein *Macunaíma* ist in erster Linie nicht als philosophisches Werk der Identitätssuche zu betrachten; es ist auch ein "livro de férias", dessen wesentlichstes Bauprinzip der Humorismus bleibt; dazu ist es aber auch, wie Emir Rodríguez Monegal feststellt, "ein mythopoetischer Schöpfungsakt", das heißt ein Akt dichterischer Schöpfung, der sich, angeregt durch ästhetische Überlegungen der Avantgarde, bewußt Verfahren der mythischen Erzählung zunutze macht, um sie spielerisch umzusetzen.

Macunaíma: me servindo aliás sem consciência preestabelecida disso, por instinto, duma alógica sistemática, embora satírica ou coisa que o valha, o caráter religioso do livro ficou acentuado.<sup>24</sup>

Freilich sind die meisten Ansätze des Modernismus zur ästhetischen Erneuerung und zur Mytho-Poiesis im beschriebenen Sinn nicht weiter verfolgt worden: die unmittelbar folgende Epoche der brasilianischen Literatur wird eher von einem neuen Regionalismus bestimmt, so daß es in Brasilien noch weniger als in Hispanoamerika

---

24 *Tempo*, S. 295.

zu einer durchgehenden Traditionslinie von der Avantgarde angeregter Strömungen kommt: An die modernistischen Strömungen schließt erst João Guimarães Rosa in den 50er Jahren an, einen umfassenden Bezug auf die europäische Avantgarde *und* ihre Rezeption bei den brasilianischen Modernisten findet man erst in dem Werk Darcy Ribeiro, vor allem in seiner *Utopia selvagem* von 1982, einer Art "conte philosophique" im Stil der französischen Aufklärer, in dem er die 500jährige Geschichte lateinamerikanischer Identitätssuche durch die Aktualisierung europäischer Paradiesmythen humoristisch "zu Ende bringt". Ob es am spielerischen Unernst liegt, daß Mário de Andrades Anwendung avantgardistischer Ästhetik auf von der Ethnologie bereitgestelltes Material in der brasilianischen Literatur keineswegs Schule gemacht hat, ob an der politischen Entwicklung des Landes (insbesondere der Regierung von Getúlio Vargas, die jede ästhetisch revolutionäre Bewegung unterdrückte und viele Autoren, darunter sogar den Bolschewistenhasser Oswald de Andrade, in ein politisch oppositionelles Engagement trieb, dem sie, wenigstens vorübergehend, ihr Streben nach ästhetischen Neuerungen opferten), oder einfach an der Irrealität der indianischen Identifikationsfigur in einem Staat, der seine Indianer ebenfalls weitgehend eliminiert hatte oder noch zu eliminieren im Begriffe war, das muß im Rahmen dieser Betrachtung dahingestellt bleiben. Ein ernsthaftes Programm des vollständigen "Kultur-Verdauens" mußte jedenfalls daran scheitern, daß der (doppelt europäisch angeregte) Magen sich am Ende hätte selbst verdauen müssen. Mário de Andrade hat das erkannt und die Tupi-Begeisterung seines Namensvetters deshalb nie voll geteilt; er ist sich seiner Wurzeln in der europäischen Kultur zu sehr bewußt. Noch im Februar 1928, also im Erscheinungsjahr von *Macunaíma*, gibt er dieser Problematik in seinem Gedicht *Improviso do Mal da America* Ausdruck, das mit der Zeile beginnt: "Grito imperioso de brancura em mim ..."; dieser Charakter des "Weißen" wird als fremdes Erbe in einem nichteuropäischen Kontinent empfunden ("Me sinto branco, fatalisadamente um ser de mundos que nunca vi"), aber letztlich – gegen die Tupi-Ideologie der "Antropofagos" – von dem "tragischen Harlekin" Mário de Andrade dennoch bejaht:

Mas eu não posso não me sentir negro nem vermelho!  
 De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal,  
 Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho,  
 Me sinto só branco, relumeando caridade e acolhimento,  
 Purificado na revolta contra os brancos, as patrias, as  
     guerras, as posses, as preguiças e ignorancias!  
 Me sinto só branco agora, sem ar neste ar-livre de America!  
 Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de  
     raças!<sup>25</sup>

Man mag ja zu Recht gegen all diese Denkspiele einwenden, daß der Indio in der brasilianischen Gesellschaft damals schon völlig an den Rand gedrängt und nur noch symbolisch präsent war, wenngleich die Ausrottungsfeldzüge im Amazonasgebiet erst später in voller Härte einsetzten. Nichtsdestoweniger ist offensichtlich, daß schon Verschmelzung der positiv besetzten Begriffe Natur und Unbewußtes, ergänzt durch den einheimischen Primitiven (Aragon: "La nature, c'est mon inconscient" – Asturias: "inconciente indígena"), zu einer programmatischen Suche nach dem genuin Lateinamerikanischen oder Brasilianischen führt. Bei aller humoristisch-dadaistischen Selbstaufhebung ist gerade in der Wahl des Kannibalen als Leitbild der Bewegung der Antropófagos auch schon ein Körnchen des kämpferischen Bekenntnisses zu einer Dritte-Welt-Identität enthalten, das etwa der Kubaner Fernández Retamar 1972 in seinem Essay *Calibán* ablegt. Schließlich kann man gerade in der Realitätsferne des "spirituellen Indio-Kannibalen", der von den brasilianischen Modernisten entworfen wird, auch einen Vorteil gegenüber den vielleicht ebenso realitätsfernen, sich dies aber nicht eingestehenden Konstrukten bei Asturias und Carpentier sehen.

Man kann sich ja kaum einen größeren Gegensatz vorstellen als er zwischen Mários verzweifelter Bekenntnis der inneren Zerrissenheit und dem späteren Anspruch eines Asturias besteht, für die Indios zu sprechen, ja selbst der "Gran Lengua" der Mayas zu sein. Hier ist keine Wertung am Platz, aber vielleicht doch ein Sympathiebekenntnis: Man ist für Mário de Andrades Augenmaß und seinen Humor als heutiger Leser dankbar.

---

25 M. de Andrade, *Poesias completas*, (*Obras completas* II), São Paulo 1955, S. 285.



## RESUMEN

La vanguardia europea suscitó, en el contexto latinoamericano, el primer movimiento verdaderamente autóctono, es decir, un movimiento literario que, partiendo de ideas y preguntas europeas, llegó a crear algo nuevo, típicamente latinoamericano y en algunos casos incluso opuesto al "espíritu europeo". Sin embargo, este movimiento radicalmente antieuropeo se manifestó en Hispanoamérica sólo cuando regresaron los escritores que, como Asturias y Carpentier, habían pasado varios años en París y tuvieron que abandonar Europa antes de la Segunda Guerra Mundial.

En Brasil, un proceso parecido se había desarrollado ya varios años antes, en la década de los años 20, o sea, casi contemporáneamente al mismo movimiento vanguardista en Europa. Los brasileños, tradicionalmente "afrancesados", siguieron el desarrollo de los movimientos vanguardistas en París con mucho interés, sea que viajaban constantemente a París como Oswald de Andrade, sea porque leían regularmente las más interesantes revistas de allá, o sea porque se hicieron amigos de "poetas vanguardistas visitantes", tales como Blaise Cendrars. En una primera fase, la influencia de la vanguardia europea que recomendaba a los latinoamericanos volver las espaldas a Europa se tradujo en un programa de "americanismo" o "brasili-dade", por ejemplo en el manifiesto "Pau-Brasil" de Oswald de Andrade que sugiere una poesía "de exportación" en vez de la de importación vigente hasta la fecha, o en el "verde-amarelismo" nacionalista y anti-inmigratorio de Plínio Salgado. Lo que falta en este momento es un símbolo de esta nueva identidad nacional, símbolo que se busca en el pasado precolombino y, con esto, en la figura del indio, en la actualidad ya un ser completamente marginado dentro de la sociedad brasileña. Ya Mário de Andrade se autodefine en 1922 "Sou um tupi tangendo um alaúde"; los nacionalistas de Salgado escogen un "totem indiano" en el movimiento "Anta"; y finalmente, Oswald de Andrade y sus amigos se recuerdan de la fama de caníbales de los indios brasileños y fundan el movimiento de "Antropofagia" en el que el "indio espiritual" ("Tupy or not tupy that is the question") brasileño tiene que "comer" y "digerir" la cultura europea con la cual fue "vestida" por los portugueses. Los "antropófagos" quieren ahora "desnudar" para que adquiera otra vez su "inocencia perdida" de hombre

"desnudo, natural y antropófago" libre de las dudas de la época moderna.

Finalmente este concepto se tradujo en un libro: en la "Rapsódia" *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, compuesta por Mário de Andrade, que no forma parte del grupo de los antropófagos. Sin embargo, éstos lo "reivindicaban para sí" como "Odyssea" brasileña. El texto es una composición libre basada en mitos indígenas coleccionados algunos años antes por el etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg y re-traducidos al portugués por Mário de Andrade. El protagonista Macunaíma tiene algunos rasgos del "pícaro divino", o sea del "trickster" de los indios norteamericanos. En la "Rapsódia" viaja al São Paulo moderno y trata de comprender el mundo de la metrópoli del siglo XX con la ayuda de sus conceptos míticos, de un modo parecido a los mitos "Cargo" de la Polinesia actual. Además, el texto está lleno de un humor un poco dadaísta, de tal manera que combina como los textos antropófagos el interés por el indio, suscitado por el exotismo de la vanguardia europea, con los juegos lingüísticos típicos del dadaísmo.

Pero mientras que Oswald trata más tarde de construir un sistema filosófico coherente (y hegeliano) sobre la idea de una vuelta al "indio espiritual", Mário es consciente de que los intelectuales brasileños no pueden negar totalmente la herencia cultural europea: "me sinto só branco, fatalisadamente um ser de mundos que nunca vi", escribe en su poema "Improviso do Mal da America" en 1928. El mismo problema se planteará otra vez, casi veinte años más tarde, en Hispanoamérica durante el realismo mágico y lo real maravilloso, ambos movimientos inspirados por la vanguardia europea.

En la literatura brasileña no hay una tradición ininterrumpida de movimientos inspirados por la vanguardia: después de 1930, predomina el regionalismo, y sólo con Guimarães Rosa en los años 50 y, sobre todo, con Darcy Ribeiro, en los años 80, se reanuda la tradición de los métodos vanguardistas y del tema de la identidad en el contexto utópico de la tradición europea, esta vez con todos los métodos de una intertextualidad lúdica y humorística.

Carlos Rincón

## LA VANGUARDIA EN LATINOAMERICA: POSICIONES Y PROBLEMAS DE LA CRITICA

Debo a la conjunción de una carta y de una conversación mi redescubrimiento de la vanguardia latinoamericana. La carta reposaba en el fondo de un anaquel, en una edificación no alejada de la que fue residencia de verano de Federico II de Prusia. La conversación tuvo lugar en una antigua construcción colonial, donde se sentía la presencia del mar y un puerto, frente a un muro blanco con media docena de pinturas de Lam. El hecho se produjo hará dos semanas, en marzo de este año de 1989.

Carlo Barck había encontrado hace muchos meses una carta escrita en la Pensione Milton, en la Via di Porta Pinciana en Roma, por Auerbach, en donde éste contaba el 23 de septiembre de 1935 a Benjamin, sobre sus vanos intentos para localizarlo tiempo atrás. Había llegado a sus oídos que en São Paulo, en la recién fundada USP – en donde más tarde trabajaron, entre otros, Braudel y Lévi-Strauss –, requerían un catedrático de literatura alemana; Auerbach, quien preparaba su emigración a Estambul, pensó en Benjamin. Cuando Carlo Barck me la enseñó, leí esa carta con asombro, casi con sobresalto. Tiempo después, en septiembre de 1988, con el Atlántico de por medio, tras de haber almorzado con Miguel Barnet, visité un día la Fundación Lam. Un especialista en su iconografía nos mostró acucioso, xilografías hechas poco antes de su muerte, para un relato de García Márquez. Fue un subterfugio para enfrascarse en una disquisición: nos quería dar su parecer sobre el puesto de Lam y de Matta con relación a los "calqueurs du rêve", con sus insólitos escenarios del mundo onírico (Tanguy, Magritte, Dalí), y a los seguidores de la "voie de l'automatisme", los pintores-poetas de la mano en estado salvaje (Masson, Ernst, Miro). Comenzó por el magma primitivo: hay que distinguir entre historia del arte surrealista e historia surrealista del arte. Barnet, sabiendo en dónde tenía que desembocar obligatoriamente ese discurso, lo dejó avanzar algunas

frases sobre especificidades y determinaciones, antes de interrumpirlo, con cordialidad:

Me parece que si quieres categorías para unificar, como tú dices, el corpus pictórico del surrealismo, ahí no más están el biomorfismo y la ilusión espacial, ¿no te parece? Resulta entonces que Lam y Matta renuevan el vocabulario del biomorfismo y Matta produce el único sistema espacial de importancia después de Chirico. Es lo que decían Alejo y Rubin. Pero, ¿viste tú la exposición de Rauschenberg? Lo que interesa en la vanguardia – si es que todavía algo interesa – es lo plural.

Hace dos semanas, mientras hojeaba publicaciones latinoamericanas, ya había olvidado la carta memorable de Auerbach a Benjamin. De la conversación mientras miraba los cuadros de Lam, retenía la afirmación final de Barnet, no las disquisiciones que la habían suscitado. El azar de magia y encuentro me deparó en el *Jornal do Brasil* del 22 de abril de 1989 un artículo sobre Walter Benjamin, Profesor de la USP<sup>1</sup>. Benjamin recorre un pasaje: va por la Rue Louvois, entra en él y sale a la Avenida Paulista. París era para Benjamin la ciudad convertida en biblioteca, aquel espacio en donde, como "iluminación profana" y componente de un "materialismo antropológico", se podía cumplir el descubrimiento de *le merveilleux quotidien*. Pensar a São Paulo como espacio de la lectura de Benjamin, resultó una forma de duelo. Entre los materiales que podía llevar en su maleta de exiliado, habrían estado algunos de sus textos mayores. Pensé en eso y en el Benjamin coleccionista. Pensé en el ensayo sobre Fuchs, pensé en una cita de Goethe que hace en él y en el comentario de Benjamin. La frase es de una conversación con el Canciller von Müller: "Todo aquello que ha tenido un gran efecto, ya no puede ser realmente juzgado". Benjamin agrega:

Ninguna frase es más adecuada para evocar la desazón que se halla al comienzo de toda visión histórica que tenga el derecho de llamarse dialéctica. Desazón por la exagerada exigencia a los investigadores de abandonar la tranquila posición contemplativa frente al objeto, para hacerse conscientes de la constelación crítica en que se encuentra justamente ese fragmento de pasado con, justamente, este presente.<sup>2</sup>

---

1 "Descoberta – Walter Benjamin, Professor da USP", en *Jornal do Brasil*, São Paulo, 22.04.1989.

2 W. Benjamin, *Angelus Novus, Ausgewählte Schriften*. Vol. II, Frankfurt am Main 1966, p. 303.

Entonces, como en la Noche del Islam que se llama la Noche de las Noches, el ensayo de Benjamin y el comentario de Barnett, *La manigua* de Lam y el *Verzauberter Wald* de Pollok se tocaron: creí captar la relación de ese recortado fragmento de pasado – "la vanguardia latinoamericana" – con el presente.

El narrador de *Tlön Uqbar, Orbis Tertius* lee el "vasto fragmento metódico de la historia de un planeta desconocido", consignada en el libro *A First Encyclopedia of Tlön, Vol. XI Hlaer to Jangr*, reseña la discusión infructuosa sobre la existencia o no de los tomos anteriores y posteriores, la pesquiza inútil en bibliotecas de América y Europa en busca de ellos, y anota en seguida:

Alfonso Reyes, harto de esas fatigas subalternas de índole policial, propuso que entre todos acometamos la obra de reconstruir los muchos y macizos tomos que faltan: *ex ungue leonem*. Calcula, entre veras y burlas, que una generación de tlönistas puede bastar. Ese arriesgado cómputo nos retrae al problema fundamental: ¿Quiénes inventaron a Tlön?

Yo me atrevo a pedir unos momentos para tratar el problema: quienes inventaron la vanguardia latinoamericana, y para dibujar el mapa de mi redescubrimiento de ella.

Ese fragmento de pasado que se denomina vanguardia latinoamericana, fue construido básicamente por las exigencias de un presente muy preciso: la América Latina de los años sesenta y comienzos de los setenta. Un subcontinente cuya situación económico-social y política era juzgada prerrevolucionaria, cuyo debate político-intelectual tuvo en consonancia como tema básico – la teoría social la consideró necesaria estrategia –, la ruptura revolucionaria, su carácter, sus vías. Frente a la situación de dependencia estructural y a la modernización desarrollista, la centralidad de lo político, de la vanguardia político-militar, y una sobrevaloración del Estado marcaron los parámetros de ese debate.

En la segunda mitad de los cincuenta, el empuje de los factores que sustentaban el proyecto de proceso industrializador como sistema nacional autónomo en el Brasil, ya en vísperas de agotarse, y los primeros pasos claros hacia la transnacionalización, llegaron a superponerse. Dieron lugar a un fenómeno paulista que irradió a todo el país: un nuevo empujón industrializador y modernizante, con nuevos

---

3 J.L. Borges, *Prosa completa*. Vol. I, Barcelona 1980, p. 413.

modos de pensamiento y constelaciones de conciencia, unidos a la lógica de los procesos tecnológicos, a la multirrelacionalidad que exigen, y a las relaciones sociales anónimas que los acompañan. El surgimiento de una serie de prácticas de (neo) vanguardia intentó contribuir a la comprensión de las manifestaciones de la pluralización de mundos sociales vividos en la vida cotidiana, en la experiencia de la vida urbana – urbanización de la conciencia –, y de los medios masivos de comunicación. La Poesía concreta, más en particular, se proclamaba heredera de una línea sinuosa en donde incluía a Mallarmé-Pound (método ideogramático) – Joyce (palabra-ideograma, interpenetración orgánica de espacio y tiempo) – Cummings-Apollinaire-Futurismo-Dada-y en el Brasil: Oswald de Andrade (poesía-minuto) y Cabral de Melo Neto (economía y arquitectura funcional del verso). En 1962 Haroldo de Campos preguntaba:

¿Puede un país subdesarrollado producir una literatura de exportación? ¿En qué medida una vanguardia universal puede ser también regional o nacional? ¿Se puede imaginar una vanguardia comprometida? He aquí tres interrogantes fundamentales para la configuración de un contexto crítico adonde se debe situar cualquiera que se proponga hacer arte hoy en día en nuestro país y que asume, al mismo tiempo, la plena conciencia de su *métier* y de su peripecia histórica.<sup>4</sup>

En Iberoamérica la herencia de elementos de la vanguardia resultaba visible entre autores que hacía mucho tiempo se exportaban. Con *Extravagario*, Neruda establecía un diálogo con la antipoesía (surrealismo + humor); desde las páginas de *Lunes de Revolución*, Asturias volvía a lanzar como consigna, transformando dimensiones de audiencia, autoridad y legitimidad, un término reducido hasta ese momento al limitadísimo espacio de los docentes de letras latinoamericanas en los Estados Unidos: realismo mágico, como alternativa frente a un realismo socialista normativo. Esa poética fue asimilada inmediatamente por la crítica a un concepto que el propio Carpentier, quien lo acuñó, había olvidado: real-maravilloso americano. Además, en la práctica de escritores que por fin alcanzaban audiencia continental, como Julio Cortázar, el surrealismo estaba aún a flor de piel. Para no detenernos en los trabajos de Lucio Fontana y en el arte cinético de Soto y Otero.

---

4 En *Tendencia*, 4 (1962): 28.

La invasión que fue derrotada en Playa Girón, la Crisis de los cohetes, pusieron en la política latinoamericana las cartas sobre la mesa y señalaron el margen de maniobra dentro de los procesos de diferenciación que entonces se precipitaron. En 1968 Marcelo de Andrade, "un jeune intellectuel brésilien, militant de la Vanguardia popular revolucionaria" – así presentaba la revista de Sartre a Theotonio Dos Santos y su crítica a las tesis de Debray sobre la táctica revolucionaria en América Latina –, afirmaba:

La tarea principal de la vanguardia del proletariado [es] la constitución y el desarrollo del foco guerrillero [...]. Las condiciones de la lucha de clases en América Latina exigen un nuevo tipo de vanguardia, la columna guerrillera [...]. ¿Cómo asegurar el apoyo de las masas explotadas a la columna guerrillera, de manera que ella sea la vanguardia de los explotados y no su propia vanguardia?<sup>5</sup>

En ese marco ideológico, político y cultural, la reelaboración de las cuestiones del papel y de la función de la *intelligentsia* en el proceso de cambio, el problema de las alianzas (de diversos tipos), visto a la luz de la constitución y la acción de la (nueva) vanguardia, tornó vigente uno de los aspectos que otrora habían contribuido a hacer del surrealismo el tipo clásico de una vanguardia artística y a darle papel paradigmático dentro de la vanguardia histórica. Me refiero al intento de relacionar con los movimientos sociales y revolucionarios de su época, sus propios experimentos y experiencias para rebasar la cultura hegemónica y la crisis de la función del arte dentro de la sociedad burguesa de los años veinte en Francia. De esa manera el concepto de vanguardia, como posición por tomar, se encontró involucrado dentro de discursos culturales determinados por la cuestión del poder, sobre un horizonte politizado y polarizado: voluntad de poder intelectual, ejercicio de poder político-cultural. Los años sesenta son tan lejanos que Fredric Jameson puede proponerse periodizarlos<sup>6</sup>. Por limitado y menguante que sea el recuerdo de los años sesenta latinoamericanos en esta asamblea, pienso que puede retenerse ese rasgo central como el dominante en el debate latinoamericano, dentro de la vastedad de una discusión internacional marcada entonces por

---

5 M. de Andrade, "Considerations sur les thèses de Régis Debray", en *Les Temps Modernes*, 275/XXIV (1969): 2009-2011.

6 F. Jameson, "Periodizing the 60s.", en S. Sayres / A. Stephanson / S. Aronowitz / F. Jameson (Eds.): *The 60s Without Apology*, Minneapolis 1984, pp. 178-209.

lo que se suponía la inminencia de una revolución en la cultura o una revolución cultural.

Retengo algunos elementos de ella, en donde la reflexión sobre la vanguardia de comienzos del siglo volvió a estar al orden del día: la recepción y revitalización norteamericana, antiartística y anties-tablishment, de la vanguardia histórica que nunca había logrado echar pie en los Estados Unidos, de acuerdo con el eje Duchamps-Cage-Warhold, casi ciega a la cooptación del arte modernista y de la *Avant-garde* por los *media* y la cultura oficial; prácticas textuales y teorías del texto, como parte de posiciones, estrategias y metas de aquellos grupos que a la vez que defienden el privilegio político del escritor, se entienden a sí mismos como "vanguardia revolucionaria", antes y después de mayo del 68 en Francia, con su última llamarada surrealista; debate italiano sobre una cultura antifascista en donde cristaliza el concepto de "vanguardia histórica", paralelo a la constitución de una *neo-vanguardia* en torno al *Gruppo 63* y se despliega una reflexión sobre el arte como institución y el fin de las ideologías. La discusión de *Wider den mißverstandenen Realismus* (1957) de Lukács, la *Teoria dell'arte de'avanguardia* (1962) de Renato Poggioli, *Avanguardia e sperimentalismo* (1964) de Angelo Guglielmo, fue tan relevante en ese marco como la búsqueda de variantes y líneas alternativas dentro de la modernidad: trabajos de Foucault sobre Roussel, de Derrida sobre Bataille y Artaud; estudios semióticos sobre Mandelstam, Chlebnikow, Marina Zwetajewa; lecturas de Tommaso Landolfi. Todos esos movimientos y fenómenos, en mayor o menor medida, tuvieron recepción casi inmediata en la vida cultural y artística latinoamericana, incluido el redesubrimiento de Benjamin.

El proceso de desintegración mutua, hasta la separación total, entre vanguardia artística y vanguardia política era el esquema subyacente a la descripción del desarrollo de la vanguardia en el siglo XX según Renato Poggioli. Pero si una y otra vez se habló en los sesenta de "la fine dell'avanguardia" o de "la crise de l'avantgarde", como lo hacían Pasolini en 1966 y Henry Deluy en 1969, ese diagnóstico correspondía a un fundamental optimismo: la contradicción característica para las vanguardias históricas entre "avance artístico" y "movimiento político-social" habría dejado de resultar insoluble.

Dentro del debate latinoamericano, recién asesinado el Che Guevara, en el Congreso cultural de La Habana en enero de 1968,



Adolfo Sánchez Vásquez buscó apoyo en la categoría filosófica de la alienación y en el ideograma del poder creador del hombre, puesto en boga por el marxismo-como-humanismo-integral (Garaudy, Fischer) de la época, para formular también la coincidencia, por fin, de las dos vanguardias, después de medio siglo de desencuentros<sup>7</sup>. La *fata morgana* en donde la *intelligentia* latinoamericana buscaba reconocerse cuando miraba hacia el pasado, la constituía José Carlos Mariátegui y la brevísima acción de la revista *Amauta* (1926-1930). Sus dos declaraciones programáticas principales proponían una dialéctica del desarrollo, justamente lo que entonces se creía requerir:

*Año I, No. 1:*

Esta revista, en el campo intelectual, no representa un grupo. Representa más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los factores de esta renovación se los llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado todavía. El movimiento – intelectual y espiritual adquiere poco a poco organicidad. Con la aparición de *Amauta* entra en una fase de definiciones [...]. Producirá o precipitará un fenómeno de polarización [...]. Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación – políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es nuestro.

*Año III, No. 17:*

Hemos querido que *Amauta* tuviese un desarrollo orgánico, autónomo, individual, nacional. Por eso comenzamos por buscar su título en la tradición peruana. *Amauta* no debía ser un plagio ni una traducción [...]. Y presentamos a *Amauta* como la voz de un movimiento y de una generación [...]. *Amauta* ha sido, en estos dos años, una revista de definición ideológica, que ha recogido en sus páginas las proposiciones de cuantos a título de sinceridad y competencia, han querido hablar a nombre de esta generación y este movimiento. El trabajo de definición ideológica nos parece cumplido. La primera jornada de *Amauta* ha concluido. En la segunda jornada, no necesita ya llamarse revista de la "nueva generación", de la "vanguardia", de las "izquierdas". Para ser fiel a la Revolución, le basta ser una revista socialista.

En ese tiempo de divisiones, disidencias, fracciones, fundaciones, el hecho de que Mariátegui hubiera fundado, muy poco tiempo después de publicada esa segunda plataforma en septiembre de 1928, el partido comunista en el Perú, que ese partido hubiera estado en conflicto con la Internacional y que Mariátegui fuera criticado hasta los años cincuenta como populista, hacía más atractivo el espejismo.

---

7 A. Sánchez Vásquez, "Vanguardia artística y vanguardia política", en *Casa de las Américas*, 47/VIII (1968): 112-115.

Cuando hoy se leen las lecturas de Mariátegui practicadas en los sesenta, no puede tratarse de señalar ausencias, de ver en los errores supuestos o reales, faltas de visión. La combinación significativa de ausencias y presencias, marca el camino para llegar a la problemática que da cuenta del carácter sistemático de lo visto y lo no visto. Los textos de Mariátegui tendieron a ser interpretados como trabajo estructurado de desarrollo teórico y de nueva formulación política. Sus "inorgánicas" y grandes intuiciones de método sobre la especificidad del desarrollo histórico latinoamericano y del Perú, su visión voluntarista del marxismo como ética que implicaría una reforma intelectual y moral en el sentido de Gramsci – tal era para Mariátegui la forma de enfrentar las relaciones entre la vanguardia política y artística y las clases populares –, animada por un mito o creencia común movilizadora, que acoplada a la crítica del racionalismo del capital debía hacer de la política un medio de auto-emancipación, se ajustaron a los esquemas del primer Althusser. Hasta la ausencia de reflexión de Mariátegui sobre la problemática del poder se pasó en silencio, para sacrificar en cambio – como si los trabajos de Espinosa Soriano y de John Murra no existieran ya –, ante el altar del conductor espiritual inca y el delirio de Mariátegui acerca de la estructura social incaica como "la más avanzada organización comunista, primitiva".

Las dificultades estructurales para la conceptualización, las históricas para la generalización, dada la heterogeneidad del subcontinente, llevaron a hacer en los sesenta de la noción de vanguardia en Latinoamérica, en su relación con la vanguardia europea, un *ur* como los de Tlön: "la cosa producida por sugestión, el objeto aducido por la esperanza"<sup>8</sup>. La existencia de la categoría histórico-literaria *Modernism* llevó a darle una amplitud inusitada a la noción de vanguardia. Según Angel Rama no solamente Virginia Woolf, T.S. Eliot, Proust y Joyce pertenecen al "vanguardismo europeo"; existen también "grandes escritores (norteamericanos) vanguardistas" (Faulkner, Dos Passos, Hemingway) y, más en general, una "narrativa de vanguardia" latinoamericana que los recibe<sup>9</sup>. El ejercicio de la voluntad de poder político-cultural de Emir Rodríguez Monegal pasaba por el establecimiento de un canon de la nueva novela, some-

---

8 Borges, op. cit., p. 420.

9 A. Rama, "La generación del medio siglo", en *Marcha*, 127/XXVI (1964): 2.

tido a lo que él postulaba como "la línea (corriente) central de desarrollo de la nueva novela", la "novela del lenguaje", normativismo tocado de un terrorismo propiamente moderno de acuerdo con el cual las ficciones de un García Márquez tenían "menos validez", por ser "sobre todo un narrador tradicional", que las de los "creadores de un modelo lingüístico completo y coherente en todas sus dimensiones". Dentro de esa construcción, existen para Rodríguez Monegal "vanguardias en toda Europa y en América del Norte" en la primera parte del siglo, y *Ulysses* resulta la pieza fundamental de "la vanguardia narrativa"<sup>10</sup>. *Modernism* y Vanguardia son una misma noche y en ella todos los gatos son pardos.

La política de interpretación obligaba entonces a darse antecedentes autoritativos y por eso Rama pone en 1972-73 en cabeza de los "vanguardistas", lo que él y parte de la crítica se encontraban en trance de hacer. Con un discurso crítico que pasaba por alto a Borges en *Kafka y sus precursores*, darse a la caza de "precursores, raros, *outsiders*". Así se establecía una continuidad entre la narrativa reciente y la "línea de los marginales": desde José Pereira de Graça Aranha, Julio Torri, José Félix Fuenmayor, Pablo Palacio, Juan Emar y Julio Garmendia hasta Macedonio Fernández y Felisberto Hernández. Se trataría de constructores de una

obra breve dentro de las líneas menos practicadas por el vanguardismo y que sólo será recuperada por las generaciones posteriores o que incluso se halla aún suspendida, a la espera de su apuesta al futuro que todavía no se ha cumplido.<sup>11</sup>

Por otra parte, Rama acogió el mismo esquema con que a mediados de los sesenta se abordó en la Unión Soviética los movimientos y poetas de vanguardia, sin entrar en el detalle de la historia: con un discurso sobre el estilo como categoría histórica, ya puesto en cuestión por los surrealistas, como un "sistema de sistemas", con una "duplicidad", un ala "universalista" (Maiakovsky) y otra "nacional" (Chlebnikow), orientada la primera por o hacia un "sistema internacional" y la otra por o hacia "sistema(s) nacional(es)". El ala universalista se apropiaría en Latinoamérica del modelo internacional y se inscribiría con su ayuda en el "sistema internacional". A

---

10 E. Rodríguez Monegal, *El Boom de la novela latinoamericana*. Caracas 1972, pp. 43, 88.

11 A. Rama, *La novela latinoamericana. Panoramas 1920-1980*. Bogotá 1982, p. 120.

esas alturas ya se habían producido lo que Hans Platschek llamaba recientemente "fenómenos de *feed back*" y ejemplificaba con la recepción de la pintura de Lam por arte de los grupos *Cobra* y *Phases* y de la *New figuration* en Europa y los Estados Unidos<sup>12</sup>. Borges había sido objeto de una muy elaborada recepción de parte de los practicantes del *nouveau roman*, del *Gruppo 63* y de Italo Calvino, y John Barth le había dado a sus *Ficciones* un papel paradigmático en *The Literature of Exhaustion* (1967), ensayo que constituye el primer manifiesto literario del *Postmodernism*. Sin embargo, y de acuerdo con el esquema según el cual "la vanguardia latinoamericana se movió dentro de esta duplicidad", Borges resultaba para Rama ejemplo de la primer ola y subrayaba

la notoria dificultad que empieza a dominar a Borges en su período narrativo, desde *Tlön Uqbar, Orbis Tertius* (1938) para apropiarse de su propio contorno, si no es a través de transposiciones simbólicas que le permiten inscribirse en el sistema literario internacional (p. 113).

El debate internacional sobre la vanguardia concluyó a mediados de los setenta, ante la convicción generalizada de una mutación de los problemas de la literatura y su crisis de función en las sociedades de la tercera revolución tecnológica. Los testimonios abundan, y el punto final puede fijarse con cierta seguridad en la encuesta realizada por *Diapraphe* en Francia, con estas tres preguntas:

- Que signifie pour vous la notion d'avant-garde?
- Quelle fonction politique lui donnez-vous?
- Vous considérez-vous comme un(e) vivant(e) ou comme un(e) mort(e)?

No deja de ser divertido que justamente Louis Aragon tuviera que recomendar como necesario, dejar la pretensión de definir con una fórmula precisa qué es vanguardia y en lugar de ello, con un acercamiento historizador, investigar las distintas corrientes o grupos de vanguardia dentro de su contexto histórico, en relación con las funciones cumplidas por ellos<sup>13</sup>. En materia de conceptualización, *Theorie der Avantgarde* (1974) de Peter Bürger fue el producto del buho de Minerva. A partir del teorema marxista según el cual los

12 H. Platschek, "Butch Cassidy und die Fräulein von Avignon", en *Sturzflüge*, 27/VIII (1989): 10.

13 Cfr. "Le moment venu", en *Diapraphe*, 6 (1975): 141-142.

desarrollos históricos sólo se dejan comprender desde el punto de su más alto despliegue, la vanguardia toma una posición clave, tanto dentro de la teoría del arte contemporáneo como para un diagnóstico histórico-filosófico del presente. Desde ella resultan cognoscibles "determinadas categorías generales de la obra de arte en su generalidad". La consideración de la vanguardia desde la perspectiva de su "fracaso histórico" conllevaba, sin embargo, no sólo la absolutización de una sola línea vanguardista sino, con la reducción violenta del corpus, la imposición como reguladora de una contradicción válida solamente para la "literatura grande", no para la marginal – aquella entre arte y vida, siendo siempre muy diferente lo que se subsume bajo esos conceptos –, y la opción final por una estética de la negatividad.

En una sociedad en donde el mundo de la mercancía está dotado de una conturbadora y desconcertante multiplicidad, la musealización de objetos es cada vez más rápida. Es una de las formas de garantizar signos sociales de referencia unívocos. La consagración académica e institucional canonizó en los Estados Unidos en los años cincuenta a artistas rechazados o marginales que se convirtieron en clásicos. La segunda parte de los setenta fue la de las grandes exposiciones retrospectivas en las metrópolis europeas y de los Estados Unidos sobre las vanguardias, para integrarlas definitivamente en un nuevo mercado universal. Tanto el cierre del debate sobre la vanguardia como su transformación en materia de enseñanza e investigación académicas y su puesta en escena en el espacio del museo son síntomas de una mutación que Andreas Huyssen trató de formular desde 1981 en *The Search for Tradition: Avantgarde and Postmodernism in the 1970s*, corrigiendo algunos de los presupuestos y de los análisis avanzados por Matei Calinescu en *Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Postmodernism: The Culture of Crisis* (1975).

El efecto de la violencia institucionalizada por los Estados militares sobre la vida universitaria latinoamericana, la represión del debate cultural en los setenta, tienen pues que ver con el hecho de que continuemos aún fatigando colecciones de revistas de cinco números, ediciones de poemas de cien ejemplares o antologías totales, necesariamente incompletas, como la muy útil de Hugo Verani en la Serie "Avantguardie Storiche" de Bulzoni Editori de Roma: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifestos, proclamas y otros escritos)* (1986) y la de Nelson Osorio titulada *Manifestos*,

*proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (1988), en la Biblioteca Ayacucho. No se trata de que hace más de dos décadas se disponía de recopilaciones semejantes en otras literaturas. La cuestión es que campos de interés señalados desde hace casi dos décadas – desde las relaciones del último modernismo con las primeras manifestaciones vanguardistas o el surgimiento de nuevos códigos narrativos en los veinte –, siguen abordándose en buena medida con conceptos, instrumentos de análisis y puntos de vista sobre lo literario unidos a entusiasmos metodológicos, por definición, muy datados.

La nueva conciencia teórica-literaria que afloró en los setenta, con la inclusión de los problemas de la lectura y la recepción, a la vez que destacó como específica la presencia de elementos de la vanguardia – no sólo de los clásicos modernos –, en las ficciones de Cortázar o García Márquez, contribuyó a que se avanzara en un punto clave. Me refiero a la delimitación del objeto de estudio, cuando se trata de vanguardia latinoamericana. Esa nueva determinación se inscribió a contrapelo de una tendencia observable inclusive en el Congreso que dedicó el Instituto internacional de literatura iberoamericana a los *Movimientos de vanguardia en Iberoamérica* (1965): el investigador sale al campo provisto de una red de cazar mariposas y retorna siempre con un nuevo, bello, inédito ejemplar; otro *Boa*, otra *Serpentina*, otro Rafo Méndez, otra proclama postultraísta, otro poema para o protosurrealista. Esa delimitación se cumplió básicamente en tres sentidos.

En primer lugar, se reparó en que los movimiento de vanguardia tienen su lógica y su logística propias. El funcionamiento de la metáfora militar y su definición de acuerdo con la función literaria que cumplen, es clave para las vanguardias. La acción que adelantan sin tener el encargo expreso de una comunidad social, el (auto) encargo que asumen, no es fruto de una falsa conciencia histórica. Se ajusta, a lo largo de las líneas del conflicto social, a una lógica de la contradicción que rige su esquema interpretativo de acción. Situadas, con la conciencia de cuerpo de élite, en "la extrema avanzada" como lo decía en 1929 Carpentier del surrealismo, las vanguardias están al frente del resto y frente al enemigo: se orientan de acuerdo con las posiciones de ese enemigo (principal, inmediato), a partir de él se determinan los frentes. La destrucción de posiciones establecidas, el avance en territorio desconocido, con la pretensión de preparar la

marcha de las formaciones regulares, se condicionan mutuamente. Por ello el dominio del terreno ocupado por otros – y la lucha contra quienes tienen la misma pretensión vanguardista –, es determinante para la supervivencia de una vanguardia.

La pregunta por las condiciones bajo las que cambia la relación entre norma estética, conformación de la norma y función social y bajo las que se transforma la autocomprensión de los escritores, debía permitir historizar la transformación de las estructuras genéricas y de las poéticas de grupo e individuales. Por último, debía abrirse hacia la cuestión del sujeto, en el paso del último modernismo a la vanguardia. La visión del poeta como "Pequeño Dios", por ejemplo, permitiría resolver una demanda de legitimación; la "creación" del poeta adquiere carácter "natural": la rosa florece en el poema. El ordenamiento de instituciones, procedimientos y discursos que constituyeron a los individuos en sujetos, al someterlos a sus efectos de poder, la cuestión del sujeto centrado y descentrado a la vez y el manejo de ese efecto-de-sujeto dentro de los movimientos de vanguardia, ya consiguió bosquejarse.

En segundo término se determinó que los movimientos de vanguardia tienen su propia historia. Dentro de la discusión internacional, Jean Weisgerber propuso a mediados de la década criterios sociológicos para la determinación de las vanguardias, como movimientos o grupos que intentan conscientemente revolucionar la vida y el arte<sup>14</sup>. Vanguardista no es simplemente, tampoco en América Latina, lo que se autointerpreta como la encarnación de la conciencia artística y de la forma de acción poética más avanzadas. Sólo una parte de los grupos iberoamericanos, marcados por la recepción de la literatura moderna, a través de figuras muchas veces menores o epigonales, y en cuya constitución representó en un primer momento elemento determinante el debate de los programas, textos, realizaciones plásticas de los movimientos de vanguardia surgidos en Europa entre 1905-1907 (expresionismo, futurismo, cubismo), operaron como vanguardias.

El interés de la crítica siguió concentrado en el rompimiento con la utilización decorativa del arte modernista (parnasiano) por parte de las sociedades oligárquicas nacionales y el rompimiento con al-

---

14 J. Weisgerber, "Les avant-gardes littéraires au XX siècle. Problèmes théoriques et pratiques", en *Neohelicon*, 2-4/II (1974): 414.

gunas formas ligadas a la mimesis y a la estética de la representación. La confianza en la tecnología y la innovación habría conectado esas vanguardias con el futurismo pero sobre todo con tendencias antitradicionalistas y modernizadoras subyacentes a lo que fue en Europa el desarrollo posterior a la primera revolución industrial. En la década de los veinte, su autocomprensión como "nueva sensibilidad", "espíritu nuevo" – traducción del "esprit nouveau" de Apollinaire pero también de Ozenfat –, habría contribuido a definirlas como una – de por sí variada – dentro de las muchas y multiplicadas respuestas que conforman el conjunto de las reacciones ante las contradicciones y conflictos unidos a un proceso particular. Este no era otro que el de la transformación económica, política y cultural de las sociedades preindustriales latinoamericanas, definidas por un sector agroexportador, de su vía de desarrollo oligárquico dependiente, bajo las condiciones de la nueva situación mundial, con las expectativas de cambios revolucionarios a que daba lugar, y el surgimiento de formas de conciencia y modos de vida en ciudades como Buenos Aires y São Paulo distintos a los de la guerra.

En este reconocimiento de la historia y del lugar histórico de los movimientos de vanguardia, los avances más notorios se consiguieron en el estudio del modernismo brasileño. La rapsodia mítico-expresionista de *Macunaima*, los fragmentos futuristas de *Memórias Sentimentais de João Miramar* y de *Serafim Ponte Grande*, las dos ediciones de la *Revista de Antropofagia* hasta el momento en que no pudo seguir subsistiendo como hoja semanal, fueron vistos en términos de "metáforas brillantes" para un ángulo particular de conciencia. Habrían partido de una visión tecno-mítica del país: São Paulo = espacio de la modernidad; Brasil = territorio mítico de Macunaima, y de la antropofagia, de *Martim Cereré Cobra Norato*, "cuyas contradicciones se resolvían mágicamente en el reino de la palabra poética"<sup>15</sup>. Y habrían acuñado mitos y formas adecuados a un sector de la vida cultural del Brasil. La conjunción entre la alta burguesía paulista y una *intelligentsia* viajera, innovadora y crítica, pudo fijarse como uno de los motores del movimiento. Al tiempo que se iba dejando atrás las lecturas propuestas por los concretistas, se prestó atención al carácter de esas relaciones: en sus mansiones, los

---

15 A. Bosi, "Moderne e modernista no Brasil", en *Temas*, 6 (1979): 146 ss.



mecenas reunían a políticos del Estado y programaban conferencias de artistas, pero mantenían a los dos grupos rigurosamente separados; se hacían construir salones modernistas no en ellas, sino al fondo del jardín, para reunirse con los artistas a discutir las nuevas tendencias<sup>16</sup>. El rechazo de la oposición imitación-originalidad, para mostrar la presencia de lo extranjero en lo propio, lo que hay de imitado en lo original y de original en lo imitado, como lo ha hecho Jorge Schwarz, no podía caber aún plenamente. Menos todavía se podía captar la acción de la tradición en el modernismo, a través de una búsqueda casi arqueológica, como la ha mostrado Silviano Santiago de manera emblemática, con el viaje de los dos Andrade junto con Blaise Cendrars en busca del barroco setecentista minero.

Ya desde tiempo atrás había consenso en que la expectativa de un futuro del que se sentían participantes los *-ismos*, se vio quebrada con la crisis de 1929-30, cesura cuyas consecuencias económicas y sociales se prolongaron en algunos países hasta el medio siglo. Era sabido que después de tempranas acogidas, el surrealismo había sido recibido como práctica poética y con un notorio desface, por grupos sobre todo peruanos y chilenos que pretendían una ortodoxia. Algunos de esos poetas habrían de contarse entre los muy pocos del mundo entero que siguieron al Breton de *L'Amour fou*. Uno de los descubrimientos de la década fue la amplitud de las manifestaciones de la poética surrealista, con una presencia ya fuera permanente hasta esas fechas o como una etapa de aventuras particulares – el caso paradigmático: Humberto Díaz Casanueva con el gran poemario *Requiem* (1945), escrito en ocasión de la muerte de la madre –, más allá del surrealismo "difuso" e influyente de Vallejo y Neruda. Se impuso por eso una necesaria distinción entre práctica ideológica y artística y en lugar de orientarse por una pretendida actualidad del surrealismo como ideología y actitud moral, se intentó un análisis diferenciado de las posiciones defendidas en su marco. Por otra parte, la consideración histórica del surrealismo ganó terreno con el estudio de César Moro, Octavio Paz, para el que él mismo aportó testimonios<sup>17</sup>, y Césaire con el grupo que trabajó en *Tropiques*.

---

16 C.X. Mendonça. "Um passado recente", en *Veja*, São Paulo, 21.11.1979.

17 O. Paz, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. México 1974, pp. 62-63.

La originalidad de *Tropiques* como órgano de un grupo de vanguardia permitió elaborar con más detalle un interrogante: qué hace latinoamericanas a las vanguardias del subcontinente, en dónde reside lo específico de los "libros mayores" – *Trilce* de Vallejo, *Altazor* de Huidobro, *Residencia en la tierra* de Neruda, *En la masmédula* de Oliverio Girondo – de la poesía de vanguardia iberoamericana. Dos siguieron siendo los principales cortocircuitos interpretativos: los propiciados por la categoría "influencia", lo que bloqueó el estudio de interrelaciones literarias, incluidas las mantenidas con la literatura española hasta la guerra civil, y la interpretación de la sociedad oligárquica como barrera feudal. Se buscó acoplar de alguna manera la vanguardia con "la pequeña burguesía", las "capas medias" y hasta con los trabajadores de la industria manufacturera. Ni lo problemático de la inserción de esos grupos en la sociedad oligárquica ni la modernidad periférica propia de Buenos Aires fue objeto de atención.

El tercer avance en la delimitación del objeto de estudio se centró en la función de la vanguardia dentro de las sociedades del subcontinente. Se elaboró ese proceso propio de los países periféricos, en donde a través del diálogo con la vanguardia histórica los escritores se apropiaron de técnicas y cristaliza la identidad como invento intelectual dentro del discurso literario. En ese punto coincidían las observaciones del joven Carpentier sobre las carencias de "tradición de oficio" en Latinoamérica y la necesidad de apropiarse del arsenal vanguardista<sup>18</sup>, con las de Mário de Andrade sobre los caminos sin salida del modernismo en el plano social y sus logros en cuanto a la renovación de las técnicas artísticas y la nacionalización de la literatura brasileña<sup>19</sup>. Se trató de ir un paso más allá de lo ya indicado por Antonio Candido:

En el Brasil las culturas primitivas se entremezclan con la vida cotidiana o con recuerdos todavía vivos de un reciente pasado. Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara, eran, en el fondo, más coherentes respecto a nuestra herencia cultural que a la de ellos mismos. El hábito del fetichismo negro, de las calungas, de los exvotos, de la poesía oral, predisponía a

---

18 A. Carpentier, "Nuestra América ante la joven literatura europea" (1931), en *La Prensa literaria centroamericana*, San José-Managua-Guatemala, 15.10.1976.

19 M. de Andrade, *O movimento modernista*. Rio de Janeiro 1942, p. 43.

aceptar y a asimilar procesos artísticos que en Europa representaban una ruptura profunda con el medio social y las tradiciones espirituales.<sup>20</sup>

El núcleo de la cuestión parecía estar en los portadores sociales de ese "aceptar y asimilar", toda vez que a esos "hábitos" no se les reconocía dimensión artística y en países en donde en la época oligárquica ya existía una idea de nación, eran obvias las resistencias a una redefinición de lo que pasaba por ser la cultura nacional. En cuanto al instrumental de medios de la vanguardia, el problema de la función tomó otro cariz, determinado por las consecuencias y condiciones de lo técnico y lo medial para el arte. La originalidad de *Tropiques* a mediados de los cuarenta en su diálogo con el surrealismo provenía ante todo de su "concepción de lo *merveilleux*"<sup>21</sup>, mientras Luis Vidales, el poeta de *Suenan timbres* (1926), al regresar de Francia en 1929, creía poder dejar de lado el surrealismo francés y el surgido entonces en España<sup>22</sup>, para situar así el nuevo arte de la época:

Después de los movimientos *tendenciosos* de los primeros años de la postguerra, que hoy sólo en Suramérica subsisten, las nuevas generaciones se han aquietado por completo y en todas partes de Europa se advierte un retorno al clasicismo.<sup>23</sup>

La respuesta de la vanguardia a la crisis absoluta en la sociedad burguesa de la idea de valor tiene dos caras: el *Readymade* de Duchamps y el retorno de Picasso a un material clásico y una estética clásica de la representación. En los setenta, la estética de la vanguardia, lo maravilloso y el clasicismo se hallan incorporados todos a la vez a la estética de la mercancía y a los productos de los medios electrónicos. En una palabra, para delimitar el objeto de investigación, la historización radical del concepto de literatura requería

---

20 A. Candido, *Literatura e sociedade*. São Paulo 1973, p. 121.

21 M. Hausser, "Tropiques: Une tardive centrale surréaliste?", en *Mélusine*, 21 (1981): 254.

22 Cfr. H.U. Gumbrecht, "Warum gerade Góngora?" Poetologie und historisches Bewußtsein in Spanien zwischen Jahrhundertwende und Bürgerkrieg", en R. Wagnig / W. Wehle (Eds.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982, p. 148; L. Personneaux, "Le surréalisme en Espagne: mirages et escamotages", en *Mélusine*, 3 (1982): 96-108.

23 En 8 de Junio, 5 (1929): 7; sobre la reacción neoclásica, cfr. S. Faucherau, *Expressionisme dada surréalisme et autres Ismes*, Vol. II Domaine français, Paris 1976, pp. 97-111.

una concretización o un complemento en una tematización de la historicidad de los *media* y de sus relaciones con la vanguardia.

El tema de las relaciones vanguardia artística-vanguardia política siguió siendo determinante en la discusión latinoamericana hasta el momento mismo en que los científicos sociales interrumpieron la búsqueda sobre la cuestión del Estado y el tema de la redefinición de la democracia pasó a ocupar el puesto central del debate ideológico-cultural<sup>24</sup>. También en 1981-1982 tuvo inicio la crisis económica más larga y generalizada del siglo en el subcontinente. Ana Pizarro publicó en ese momento un estudio altamente significativo como balance y comienzo de un desplazamiento. La dimensión social y política de las prácticas de vanguardia – el punto de sutura entre las dos – lo situó en una nueva práctica del lenguaje "en tanto [...] experiencia de ruptura de un lenguaje depositario de viejas estructuras"<sup>25</sup>. Remitió así el dominio de la ideología a la función adjudicada en ella al lenguaje y a la literatura. La nueva práctica, con dos etapas cualitativamente diferentes, de trasplante-adaptación y de modificación de acuerdo a condiciones nacionales e independiente de sus modelos iniciales, debía conducir a minar la ideología y con ello a la transformación social. La tentación de la vanguardia artística (tomar la conducción política) y de la política (una política cultural que no reconoce irreemplazables funciones y tareas del arte), aparecían así contrarrestadas.

A esta posición se habían agregado, dentro de la fragmentada discusión latinoamericana de fines de los setenta, críticas a Lukács, a la descripción fenomenológica y estético-formal de Poggioli, y a las tesis propuestas por Peter Bürger. Se objetó así la determinación normativista de las formas, medios y procedimientos dentro de una concepción catártica del arte, para hacer de ellos problema de visión del mundo y no de técnica, como si los veían Brecht, Benjamin y Tretiajov. Se relativizó la visión de la vanguardia como constelación ahistórica del siglo XX o como centro, etapa intermedia en un progreso lineal de las artes. En cuanto a la *Theorie der Avantgarde*, se

---

24 Cfr. F.H. Cardoso, *Autoritarismo e democratização*. Rio de Janeiro 1975; N. Lechner (Ed.), *Estado y política en América Latina*. México 1981; F. Weffort, *¿Por qué democracia?*, São Paulo 1984; Agustín Cueva, *Las democracias restringidas en América Latina*, Quito 1988.

25 A. Pizarro, "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina", en *Araucaria*, 13 (1981): 81.

tomó distancia sobre todo frente a la idea simplista de centrar su concepto en la superación del arte en el reino de la vida práctica, como corolario de una visión venida de Weber de la modernidad y la institucionalización del arte en la sociedad burguesa, y el carácter aporético de su ángulo de enfoque.

Para Ana Pizarro toda ideología funciona a través de signos, de su emisión y recepción: sin signos – dicho con Bachtin – ninguna ideología es pensable. Las posiciones y formulaciones que le han seguido, al bosquejarse con el proceso de redemocratización un reinicio sobre nuevos presupuestos del debate continental, se sitúan sobre otro terreno, en donde el concepto de "representación" no se reduce a un único dispositivo representativo, el literario, que poseería prioridad constitutiva y la noción de estilo deja de estar relacionada con un centro – el sujeto, el arte – y se orienta hacia el concepto de función. Con el uso particular que hacen de categorías como las de "pastiche" y "carnaval" críticos tan diferentes como Santiago y Schwarz, se busca relacionar lo específico de la producción literaria con el conjunto de la constitución de signos y la producción de sentidos históricamente determinados en las sociedades latinoamericanas, en un abrirse de la crítica literaria hacia la cultura<sup>26</sup>. A esa tendencia se une una nueva práctica comparativista, "metacrítica, transnacional, intertextual", según los términos empleados por Edward Said en otro contexto<sup>27</sup>. La historia intelectual es el otro filón que apenas se descubre.

El narrador de *Tlön Uqbar, Orbis Tertius* sostiene que "las investigaciones en masa producen objetos contradictorios", pero a la vez celebra "la metódica elaboración de *hrönir* (que) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir"<sup>28</sup>. Dentro de la investigación sobre la vanguardia hay (nuevos) materiales que ofrecen las ventajas de esa clase de *hrönir*. No tanto porque permitan determinar dentro de la modernidad históricamente periférica del subcontinente, si tal o cual vanguardia

---

26 S. Santiago, "Permanência do discurso da tradição no modernismo", en G. Bornheim et al.: *Cultura brasileira: Tradição/Contradição*, Rio de Janeiro 1987, p. 136.

27 E. Said (Ed.), *Literature and Society*. Baltimore-London 1980, p. 7.

28 Borges, op. cit., p. 420.

"marcha a la cabeza en retirada" o si "va al abismo", como reflexionaba Brecht, o el por qué de desenfoques como el de Paz, cuando exalta como única posibilidad actual de lo moderno, lo "ultramoderno"<sup>29</sup>. Su poder reside en que con ellos, como sugiere en algún pasaje de *Die Ästhetik des Widerstands* Peter Weiss, la fuerza del recuerdo puede coincidir con la fuerza de un visionario de asomarse al futuro. Los saberes y la escritura que se mueve en la periferia del discurso literario, sobre todo cuando dan lugar a la confrontación, implícita o no, entre muchas posiciones, creo que constituyen *hrönnir* ideales.

A comienzos de siglo, cuando la vanguardia histórica puso en cuestión el concepto hegemónico eurocentrista de arte, como creación de adultos en pleno uso de sus facultades, que habían pasado por una formación académica y pertenecían a la civilización de Occidente (o a su espejo ensoñador: el Extremo oriente), se apoyó en la producción *naïv*, la expresión plástica de los niños, la línea paranoíca y la proyección esquizofrénica, los objetos rituales de los primitivos contemporáneos. Ninguna manifestación artística de América Latina habría podido venir en su ayuda. Después de la Primera Guerra, la desconstrucción del concepto de arte la realiza aquel a quien Cortázar pensó como Marcelo del Campo, con el *Readymade*. La imposibilidad de decidir si se trata de una obra de arte o de un acto polémico contra el arte como institución, si lo decisivo en él es el carácter de cosa o su no transformado carácter de mercancía, si sólo existe gracias al arte como institución social que lo dota de un contexto y a la que él pone en cuestión al revelar su funcionamiento, son cuestiones que la crítica y Duchamps trataron paso a paso de elaborar. Cuando la función del arte está puesta radicalmente en cuestión en la sociedad burguesa, ¿qué es el arte? ¿Pueden hacerse obras (de arte) que no sean arte? ¿Qué hace de la obra de arte una obra de arte? Esos son los interrogantes que articula Duchamps con su *Readymade*, siendo el más célebre de todos el *Urinoir* que tituló *Fountain* y firmó R. Mutt en 1917.

Los años veinte constituyen uno de los momentos culminantes del discurso ideológico sobre América Latina, en la medida en que la dimensión utópica que lo sella se hizo entonces determinante. En una conferencia de 1925, Pedro Henríquez Ureña formuló con énfasis de

---

29 O. Paz, "El romanticismo y la poesía contemporánea", en *Vuelta*, 127/XI (1987): 28; B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*. Vol. I, Berlin-Weimar 1966, p. 26.

profesía, emparentada con la tendencia de la vanguardia a definirse con relación al futuro, este tema central:

[En etapa ya próxima] trocaremos en arca de tesoros la modesta caja donde ahora guardamos nuestras escasas joyas [literarias], y no tendremos por qué temer el sello ajeno del idioma, porque para entonces se habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo de habla española.<sup>30</sup>

Con un editorial titulado *Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica*, escrito por Guillermo de Torre para el No. 8 de *La Gaceta literaria* (15.04.1927), se inició un debate cuyos principales protagonistas fueron los grupos de escritores de vanguardia reunidos en torno a *Martín Fierro* en Buenos Aires y a la publicación de de Torre y Ernesto Giménez Caballero en Madrid. En una segunda fase de la discusión, publicaciones latinoamericanas como *Amauta*, *Reperitorio Americano*, *La pluma*, *Revista de Avance*, a más de diarios y semanarios participaron o tomaron posición, como lo hicieron Américo Castro, Ortega y Gasset, Unamuno, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas o jóvenes escritores como Jaime Torres Bodet y Alejo Carpentier. En *Le opere e i giorni*, *La Fiera letteraria*, *Die literarische Welt*, *Vient de paraitre* y *Le Revue d'Amerique latine* tuvo también eco la polémica, que decidió a su manera la guerra civil española. Es sobre la tercera fase de la discusión sobre la que quiero llamar la atención.

La *Revista de Avance* incluyó en su No. 19 en 1928 un poema de Giménez Caballero, vanguardista y fascista, que le valió una dura crítica incluida en el No. 15 de *Amauta*. Se trata de un himno celebratorio, dentro de la forma clásica que ya culminó en Píndaro, titulado: *Oda al Bidel*<sup>31</sup>. En él el escándalo, la provocación, ligados al choque, contrastan con la forma clásica y regulan la comunicación. Como en poemas en donde se elogia la belleza de los objetos técnicos – uno de los problemas a los que dio respuesta Duchamps –, se procede a una traducción metódica de los materiales utilizados para la producción del objeto en serie y de su elaboración, a través de una serie de metáforas. La tarea del lector no consiste solamente en descomponer el objeto en sus materiales y recomponerlo como objeto artístico, las palabras son punto de partida y de llegada. Debe descubrir el mecanismo oculto de las imágenes al mismo tiempo que éstas

---

30 P. Henríquez Ureña, *Obra crítica*. México 1960, p. 253.

31 En *Revista de Avance*, 19/III (1928): 45-46.

ejercen su efecto sugestivo, de manera que el proceso de lectura exige la reflexión. Ahora bien, al mismo tiempo que hay una imposibilidad de optar por una estética de la identificación o de la negación, algunas de las imágenes se abren hacia la obscenidad, en la medida en que aquella requiere de la reflexión para cristalizar. La crítica de *Amauta* implica todo un marco de concepciones sobre la misión de la literatura, el carácter de la vida cultural y socio-política. El nuevo lenguaje, el juego sobre los significantes y con los elementos significativos, debía poner en cuestión "el absoluto burgués". Al estar así en relación con la vida, conllevaba un elemento ético. Por eso la actitud polémica contra las moderadas posiciones provanguardistas ("arte deshumanizado") inspiradas por Ortega y Gasset, y la acusación de complicidad con el colonialismo cultural.

Para dotar a la discusión de alcances estratégicos propios, la *Revista de Avance* se propuso, en una huída hacia adelante, buscar "la explicación del problema subterráneo más hondo sobre el cual se mueve la conciencia cultural americana". José Zacarías Tallet redactó un cuestionario para una encuesta sobre "¿Qué es el arte americano?" La amplitud de la nómina de los interrogados, dentro de la que los vanguardistas son minoría, garantizaba que la encuesta proporcionaría un corte transversal en "la realidad histórica contemporánea" – la constelación ideológico-cultural y su conciencia histórica y estética –, en miras a darle existencia a ese arte y esa cultura, frente a los paradigmas eurocéntricos. El texto decía:

1. ¿Cree usted que la obra del artista americano debe revelar una preocupación americana?
2. ¿Cree usted que la americanidad es cuestión de óptica, de contenido o de vehículo?
3. ¿Cree usted en la posibilidad de caracteres comunes al arte de todos los países de nuestra América?
4. ¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo?

El conjunto de las respuestas se organiza dentro de los límites de un mismo universo discursivo. Preguntas y respuestas difieren de las ligadas al *Readymade*, en la medida en que los ideologemas de lo nacional como proyecto hegemónico y lo americano como horizonte utópico, suscitadores de "comunidades imaginarias", para decirlo con Benedict Anderson, son determinantes. Se inscriben así dentro de todo el movimiento renovador social, político y cultural anti-oligárquico: ese es su denominador común, sin importar adhesiones



o distancias frente a lo experimental vanguardista ni opciones por estilos de desarrollo económico-social. Para situar las posiciones vanguardistas dentro de ese discurso común, hay que establecer significaciones colaterales, bifurcaciones, en fin, diferencias, con una "lectura no lineal", como la que distingue Karlheinz Stierle en Benjamin:

antes de Lévi-Strauss y Michel Foucault, por razones diferentes, es Benjamin quien ha pasado de la lectura de una obra a la lectura de una relación entre obras. La lectura es comprendida como una constelación de discursos.<sup>32</sup>

Al destacar la urgencia de historiar la década de los veinte en América Latina, las ciencias sociales, a la vez que se interrogan hoy sobre el hecho clave que constituye el populismo, han llamado la atención sobre la carencia en la época de dispositivos para abordar el "hecho nacional". La consideración de aquel permite darle nueva densidad a temas harto trillados. Como lo muestra Beatriz Sarlo, actitudes frente al mercado literario o significado de la extracción social, por parte de los miembros de los grupos de Florida y Boedo, quedan desprovistos de un elemento básico para su comprensión, de no relacionarlos con la disputa acerca de quiénes son los "auténticos" portadores de la "herencia nacional" y con la reivindicación de lo "característico argentino"<sup>33</sup>. Al mismo tiempo, esa consideración necesita de una visión contrastiva. Pienso, por ejemplo, en que Manuel Clemente Zavala, surrealista con militancia en el comunismo y Ramón Vinyes, el emigrado catalán que fundó *Voces*, la primera revista latinoamericana de vanguardia, fueron maestros del narrador que ha hecho del discurso nacional, del estado nacional como mitologizado instrumento de modernización, objeto por excelencia de la parodia: García Márquez. Sus textos no pueden estar más lejos de esa "alegoría nacional" ni la experiencia que elaboran más distante de las exclusivas del colonialismo y el imperialismo, en las que Jameson congela toda literatura del Tercer Mundo, con una visión

---

32 K. Stierle, "Walter Benjamin und die Erfahrung des Lebens. In Erinnerung an Peter Szondi", en *Poetica*, 2 (1980): 238.

33 B. Sarlo / C. Altamirano, *Ensayos argentinos*. Buenos Aires 1983, p. 152.

34 F. Jameson, "Third World Literature in the Era of multinational Capitalism", en *Social Text*, 15 (1986): 69.

cercana a la de la III Internacional, así se refiera al capitalismo multinacional<sup>34</sup>.

Quiero hacer una última consideración, ahora que el mundo va siendo cada vez más Tlön Uqbar. El reemplazo de la dominación oligárquica como proceso característico de los veinte se prolongó en ciertos casos hasta los años cincuenta, lo adelantó una alianza de fracciones de clase dentro de la que se incluyen lo mismo grupos oligárquicos modernizadores que sectores del empresariado industrial, y en tres cuartas partes del subcontinente la industrialización se inició después de la Segunda Guerra. Dentro de ese contexto y de la discusión sobre el populismo, Enzo Faletto destaca una diferencia en el "conjunto de procesos políticos, sociales que cuestionan la dominación oligárquica":

[unos se hallan] vinculados a los sectores medios y otros más vinculados a ciertos segmentos de la juventud que no quiere identificarse sin más con los sectores medios y quieren asumir una posición muy similar a la de sus congéneres rusos. Quieren ser *intelligentsia* e *intelligentsia significativa*. Los que piensan por sí mismos y no representan a ningún interés social concreto. Además, aparecen otros movimientos como los militares jóvenes, tanto en Brasil como en Chile.<sup>35</sup>

Lo que parece obvio para el movimiento de Reforma universitaria iniciado en Córdoba, no lo es tanto para la vanguardia. Sin embargo, el abandono del reduccionismo clasista permite no sólo apreciar la diversidad de puntos de partida, la variedad de lógicas en materia de formas y en el campo de las reglas particulares a las que obedece cada uno de los tipos de arte intentado, en fin la multitud de modos de visión, de clases de obra y de lectura a que dan lugar. Es ante todo un presupuesto para poder cumplir efectivamente dos cometidos que están abiertos.

En primer lugar, para hacer jugar una diferencia. En los dos volúmenes dedicados a *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*, dentro de la *Comparative History of Literature in European Languages*, la vanguardia aparece como "un aspecto particular – la punta – de la modernidad"<sup>36</sup>. Se distingue claramente entre lo moderno (*modernist*), con autores como Kafka, Proust, Joyce, Larbaud, Pound, T.S.

35 E. Faletto, "Sobre populismo y socialismo", en Seminario: Ideas y Experiencias socialistas. *Academia de humanismo cristiano*, Santiago de Chile, 22.07.1985, p. 8.

36 J. Weisgerber (Ed.), *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*. Vol. I, Budapest 1984, p. 72.

Eliot, Virginia Woolf y la vanguardia (histórica y *neo*-). Las dos corrientes se correlacionan – es lo que documentan el antivanguardismo acérrimo de Adorno, el antimodernismo de un Lukács – hasta el medio siglo, gracias a una serie de oposiciones dicotómicas jerárquicas: olvido-recuerdo, acción-análisis, rompimiento radical – convención de la repetición analítica, dependencia de los meta-relatos – duda intelectual, además de las inventariadas entre estéticas y concepciones de la obra. Desde entonces tendieron a apagarse, hasta que el *Postmodernism*, como relación no de tipo existencial con un fuerte componente – afirmado o negado – de memoria, sino como una de espacio discontinuo para la que experiencia y expresión son categorías anacrónicas, las saca de circulación. La búsqueda de una teoría epocal, con una periodización propia, para la literatura de la modernidad periférica del subcontinente, en su relación contradictoria con el proceso tecnológico y social de modernización, impulsada por Evelyn Picon Garfield e Ivan Schulman<sup>37</sup>, ha de incorporar tales consideraciones, como parte de un indispensable diálogo.

Por otra parte, de ese diálogo depende el desarrollo de un aspecto descuidado, unido a la problemática: "Vanguardia europea en el contexto latinoamericano". Me refiero al trabajo sobre una línea de pensamiento europea opuesta, para decirlo globalmente, a aquella cuya figura determinante sigue siendo Hegel. A esa corriente se agrega la acción personal en casos como los de Pierre Mabilie, Benjamin Péret, pero también Juan Larrea, Blaise Cendrars o Roger Callois. Me queda por decir que tal vez por ese camino los textos y las prácticas de la vanguardia latinoamericana, constituida en esfera de pluralidad, pueden abrirse a una nueva inversión libidinal unida a su dimensión utópica.

---

37 E. Picon Garfield / I. Schulman, *Las entrañas del vacío*. México 1984, (26) 136.



## **II. DIE ANFÄNGE IN SPANIEN UND AMERIKA LOS COMIENZOS EN ESPAÑA Y AMERICA**



José Manuel López de Abiada

GUILLERMO DE TORRE:  
VERSIFICADOR Y TEORICO ULTRAISTA,  
CRONISTA Y DEFINIDOR DE LA VANGUARDIA

**Preámbulo**

Guillermo de Torre suele ser recordado como cronista puntual e historiador de los movimientos de vanguardia y crítico y teórico literario de talla internacional. Se suele olvidar, sin embargo, que fue propagador entusiasmado del movimiento de renovación literaria llamado *ultraísmo*, colaborador infatigable de las revistas de esa época y, sobre todo, autor de *Hélices* (1923), el libro de poemas más representativo de los varios estilos de versificación ultraísta, amén de referencia segura y encomiable para calibrar el influjo de la vanguardia ultra en la poesía de la generación del 27. El propio autor da un juicio de valor severo e inexorable sobre su único poemario:

Exhibía aquel libro un carácter insolente y subversivo, delataba un radical disconformismo. Pretendían en suma aquellos poemas señalar una dirección divergente, dar un violento golpe de timón en la lírica postmodernista. Ambiciosamente intelectuales querían romper con el sentimentalismo, la delicuescencia subjetiva, los motivos tradicionales del amor y afines; en suma, con toda la simbología romántica y simbolista o más exactamente, con los rezagos del rubendarismo. Exaltaban, por el contrario, los motivos del mundo moderno que entonces amanecientes nos parecían deslumbrantes a algunos veinteañeros; concretamente, utilizaban derivados del mundo dinámico y maquinístico que acababa de instaurar el futurismo, cuya influencia sobre mí no vacilo en calificar de tan ingenua e inverosímil como avasalladora. [...] En definitiva, venía a ser un muestrario experimental de las últimas novedades.<sup>1</sup>

Convencido pronto de que la poesía no era el género adecuado para expresar sus vivencias y convicciones, y acosado por una aguda fobia contra las frases "cotidianas" y los lugares comunes del lenguaje literario, sufrió como pocos ante la imposibilidad de revestir sus

---

1 Guillermo de Torre: "Esquema de autobiografía intelectual", en *Doctrina y estética literaria*, Madrid 1970: Guadarrama, p. 17.

inquietudes y vivencias en palabras y formas insólitas. Y pronto se percató de que su angustiada preocupación y sus desvelos provenían de una concepción antitradicional de la literatura. De ahí que se sintiera fascinado por la actitud de negación radical de la literatura – y del arte en general – de la escuela dadaísta, que buscara una salida en la crítica y que, como el mismo Torre ha subrayado con insistencia, la vocación crítica se manifestara "más poderosa y duradera que el pasajero enfervorizamiento por una lírica imposible." Y continúa:

Puesto que el fenómeno literario no se reducía para mí a un engañoso hechizamiento por lo poético, y la literatura me interesaba apasionadamente en toda su amplitud de géneros y matices, mi puerto natural de desembarque era el que acabo de nombrar: la bahía crítica. La crítica literaria y estética, entendida como un afán de comprender, de valorizar lo nuevo.<sup>2</sup>

He aquí, por tanto, el origen de su *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) y el porqué su experiencia de creación poética quedó reducida a un único libro. Por otro lado, el volumen de crítica tuvo un éxito de público inmediato, mientras que el poemario no logró superar los límites del reducido grupo de iniciados en el movimiento vanguardista. Ejerció la crítica diaria y combativa en revistas y periódicos prestigiosos, desempeñó cargos oficiales en revistas (fue incluso secretario de algunas, entre ellas *La Gaceta Literaria*) e instituciones culturales, fue asesor literario de editoriales, entre las que cabe destacar la Editorial Losada de Buenos Aires, de la que fue cofundador. En Losada editó y prologó, por ejemplo, las *Obras completas* de Lorca, la poesía de Herrera y Reissig, la *Antología rota* de León Felipe, *Los complementarios* de Antonio Machado, antologías de Gómez de la Serna, etc. Tradujo varios títulos del francés (entre los que se encontraban obras de Camus, Sartre, Jacob). Colaboró en las revistas y periódicos más prestigiosos de España, América y Europa, "saltando todas las fronteras, hasta ser, entre los de su generación, uno de los escritores más universales de nuestra época"<sup>3</sup>. Fue profesor de Literatura Española Moderna en la Universidad de Buenos Aires, conferenciante incansable por toda América, autor de una bibliografía impresionante. Un auténtico escritor, un

---

2 Guillermo de Torre: "Esquema de autobiografía intelectual", op. cit., p. 19.

3 Ricardo Gullón: "Guillermo de Torre o el crítico", en Guillermo de Torre: *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona 1962: Seix Barral, pp. 26-27.



ensayista que consideraba que la crítica también era creación. Mas no se trata ahora de rememorar ni siquiera los títulos más significativos de su ingente obra. Sólo intentamos ofrecer una gavilla de consideraciones en torno a *Hélices*, el documento más representativo y, en cierto modo, sintomático del ultraísmo español. Un documento, por tanto, de una época y un movimiento determinados, integrado por un conjunto de composiciones curiosas, pero características y significativas, pese a que la relevancia de sus sentido y significación no radique precisamente en la calidad poética de sus versos, y a que el libro sea fruto de una sensibilidad de época más que de una sensibilidad poética individual.

### El término y el concepto de vanguardia en España

Cuando se habla de la vanguardia, suele ser de rigor comenzar con la referencia al origen del vocablo y a sus diferentes significados. Sin embargo, el término tiene carta de origen y aparece en los diccionarios con connotaciones semánticas precisas. El de la Real Academia Española registra bajo el vocablo *vanguardia* o la locución de vanguardia, entre otras que no nos conciernen, las definiciones siguientes:

avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc.; [...] movimientos, grupos, personas, etcétera, partidarios de la renovación, avance y exploración en el campo literario, artístico, político, ideológico, etc.

En España, el término empieza a cundir con este significado en 1919, en un poema del joven ultraísta Miguel Romero y Martínez: "Quiero con vosotros los Fuertes / que formáis la *vanguardia del Arte*, / luchar por los ideales humanos."<sup>4</sup>

En el *Manifiesto Vertical ultraísta*<sup>5</sup> de Guillermo de Torre, el vocablo aparece dos veces, en un contexto concreto y con el significado de *movimiento de vanguardia artística*:

4 En *Grecia*, núm. 13 (15 de abril de 1919), p. 1. (El subrayado es mío). Para más detalles, cfr. Gloria Videla: *El ultraísmo. Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid 1963: Gredos, p. 44.

5 Aparecido en forma de suplemento de *Grecia* (núm. 50, 1 de noviembre de 1920). Reproducido también (en parte ilegible) en el libro de Videla, lámina núm. 2 (p. 232 b-c).

Todas las pugnaces corrientes estéticas de vanguardia abocan hoy al mismo lema unificador: Creación. El Arte Nuevo apellídase *ultraísta*, *creacionista*, *cubista*, *futurista*, *expresionista*, comienza allí donde acaba la copia o traducción de la realidad aparente ...

Esta acepción queda definitivamente consagrada en otros ensayos de Torre, especialmente en su fundamental y ya clásico libro *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid 1925: Caro Raggio). Pese a todo, a juicio de Gustav Siebenmann, la crítica española ha preferido otras denominaciones (por ejemplo, *ultraísmo*, *creacionismo*, etc.):

el vocablo *vanguardia* aparece vagamente como término de clasificación cronológica en los manuales de literatura y en la crítica, pero cabe señalar que la gran generación poética llamada 'del 27' prefirió olvidar la palabra.<sup>6</sup>

En la encuesta efectuada por Miguel Pérez Ferrero en el número 83 de *La Gaceta Literaria* (1 de junio de 1930) sobre la vanguardia<sup>7</sup>, y dirigida a escritores jóvenes representativos, hay unanimidad – pese a la disparidad de opiniones de los encuestados sobre la noción de vanguardia y a que algunos (Bergamín y Marichalar) rechazasen el concepto como tal – sobre la existencia de la vanguardia literaria española. Entre las opiniones de los treinta y tres escritores que responden a la encuesta, cabe destacar de modo especial la de César M. Arconada, por sus consideraciones sobre la teoría estética, la creación literaria y la vanguardia política. La respuesta de Arconada comienza con una "observación personal":

Cada día tengo menos interés por el esteticismo, o si se quiere más claro: por la definición. La estética es el refugio cómodo y común de todos los jóvenes. [...] A la mayor parte de los jóvenes de mi generación nos ha pasado lo contrario: hemos aprendido a pensar antes de saber escribir. No sabíamos cómo se andaba, y ya reflexionábamos sobre la estética de los pasos.

Y continúa:

---

6 Gustav Siebenmann: "El concepto 'Vanguardia' en las literaturas hispánicas", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo 1984: Universidad de Oviedo, t. 5, p. 350.

7 La "encuesta sensacional" llevaba el título general "¿Qué es la vanguardia?", y constaba de las cuatro "preguntas fijas" siguientes: "1ª ¿Existe o ha existido la vanguardia? 2ª ¿Cómo la ha entendido usted? 3ª A su juicio, ¿qué postulados literarios presenta o presentó en su día? 4ª ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?"

El vanguardismo literario existió en un tiempo en que era preciso imponer una nueva sensibilidad de acuerdo con las exigencias de una época nueva. La línea que marca esta época pasa por un meridiano común: aplicación del motor de explosión, cine, revolución rusa, literatura de vanguardia, arquitectura racionalista y cubismo. [...]

Lo que postulaba la vanguardia era la quiebra de lo exquisito. [...]

En el arte, actualmente, todo está preparado para crear, es decir, para callar. Quien se sienta animoso, no tiene enemigo contra quien cruzar la espada. Por esto el joven que todavía sigue siendo vanguardista – acometedor – se interesa por otros aspectos, por otros objetivos menos logrados: por la política. Es un ejército que cambia de frente. Conquistado un sector, se decide a emprender la conquista del otro. En este momento sobreviene la guerra civil: cada uno se va por un lado. Y el antiguo ejército literario está en pelea.<sup>8</sup>

Benjamín Jarnés responde al cuestionario con una larga cita de un trabajo suyo aparecido en *Proa* (Buenos Aires), en 1924. Insiste, precisamente, en lo contrario de Arconada (en la necesidad de separar con nitidez teoría estética, creación literaria y política), para concluir aseverando, en un breve añadido a lo dicho en *Proa*:

La vanguardia literaria española existe, puesto que hablamos de ella. ¿Es – o fue – *un ente real*? ¿*Un ente racional*? De cualquier modo tiene existencia. Unos escritores, en un momento determinado de la historia de las letras españolas, han abandonado el *grueso* del ejército y han tomado posiciones *avanzadas*. Eso es – estratégicamente – vanguardia. Decir nombres, precisar qué “postulados literarios” propugna y propugnó, cómo la juzgo desde un punto de vista político y desde otros puntos de vista meramente literarios, es tarea muy larga para una encuesta. Es tarea para un libro de bastante extensión que he de escribir muy pronto.<sup>9</sup>

Desgraciadamente, Jarnés no escribió el libro prometido, cuyo título – *Elogio de la impureza* – adelanta incluso en varias ocasiones.

## Futurismo y dadaísmo, precursores del ultraísmo

El futurismo ha generado una ingente bibliografía. En los últimos lustros, el interés por ese movimiento ha crecido incesantemente, sobre todo en Italia. A juzgar por las abundantes monografías y los

8 *La Gaceta Literaria*, núm. 84, pp. 3-4.

9 *La Gaceta Literaria*, núm. 85, p. 3. Para un análisis global y detallado, cfr. mi ensayo “De la literatura de vanguardia a la de avanzada. Los escritores del 27 entre la ‘deshumanización’ y el compromiso”, *Journal of interdisciplinary literary Studies/Cuadernos interdisciplinarios de estudios literarios* (Amsterdam-Lincoln), 1 (Spring 1989), pp. 19-62.

números monográficos de revistas, no hay duda de que Marinetti, los futuristas y el futurismo están de moda. No en vano fue el primer movimiento de vanguardia con una ideología concreta y absoluta que abarcaba los diversos sectores de la vida, la literatura, del arte en general y de la política. Estimulado por un impulso totalitario, difiere nítidamente de los demás movimientos y escuelas literarias que lo preceden, se impone como modelo y es a la vez precursor de las vanguardias literarias surgidas en las décadas segunda y tercera del siglo. Al publicar en el *Figaro* del 20 de febrero de 1909 el *Manifiesto del Futurismo*, Marinetti se pone a la par de las demás corrientes o escuelas literarias modernas precedentes, de cuyos escritos teóricos, proclamas y manifiestos Marinetti extrae temas, conceptos y motivos. El mismo Marinetti confiesa los nombres de sus precursores: Zola, Whitman, Paul Adam, Gustave Kahn, Verhaeren, entre otros. Es además evidente el influjo de los simbolistas franceses, Bergson, Nietzsche, Sorel (exaltador de la violencia y uno de los creadores de la teoría del sindicalismo revolucionario inspirado en Bergson), D'Annunzio, Jules Romains, Mario Morasso (cantor de la estética "maquinista") y Gian Pietro Lucini (propagador y autor del *Verso libero*).

Un somero cotejo de los manifiestos de Marinetti con las proclamas o los escritos teóricos de la época permite vislumbrar ostensibles y categóricas desemejanzas: ruptura incondicional con la cultura del pasado, antiacademicismo, alabanza y celebración de la civilización tecnológica, desmantelamiento de la sintaxis (el verbo se debería usar preponderantemente en infinitivo, el adjetivo y el adverbio deberían ser abolidos), la puntuación sería substituida por signos matemáticos (x, —, :, +, =, >, <) y musicales, la imprenta, los caracteres tipográficos y la dimensión gráfica adquirirían importancia suma, modernolatría o mito de lo moderno, apología de la velocidad (un automóvil de carreras era, en su opinión, más hermoso que la Victoria de Samotracia) la agresividad y la violencia ("Queremos glorificar la guerra — única higiene del mundo —, el militarismo, el patriotismo")<sup>10</sup>, culto del superhombre, ímpetu prometeico, irracionalismo, exaltación del activismo, etc. En fin, *grosso modo*, las tesis

---

10 Guillermo de Torre ve en este pasaje la "primera presencia del fascismo letal" (*Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid 1974: Guadarrama, tomo I, p. 94).

Sin embargo, también hay que tener presentes las diferencias: p. ej., estadolatría

que Marinetti había formulado en los once puntos del primer *Manifiesto*<sup>11</sup>, en el que aparecían compendiados todos los elementos esenciales de su doctrina (que luego disociaría en numerosos manifiestos posteriores, pero sin nuevas aportaciones relevantes).

Pero aún más sintética y representativa es la proclama titulada *Manifiesto tecnico della letteratura futurista*, aparecida en francés en 1912, y recogida ese mismo año, en la versión italiana, en el volumen colectivo *I poeti futuristi* (Milano: Edizioni futuristiche di Poesia). He aquí los puntos esenciales del *Manifiesto técnico*<sup>12</sup>:

1. **Es menester destruir la sintaxis, disponiendo los sustantivos al azar, según van naciendo.**
2. **Se debe usar el verbo en infinitivo**, para que se adapte elásticamente al sustantivo y no quede sometido al yo del escritor que observa o imagina. [...]
3. **Se debe abolir el adjetivo**, para que el sustantivo desnudo guarde su color especial. [...]<sup>13</sup>
4. **Se debe abolir el adverbio**, vieja hebilla que ata las palabras unas a otras. [...]
5. **Cada sustantivo debe tener su doble**, es decir, debe ir seguido, sin conjunción alguna, por el sustantivo al que está unido por analogía. [...]

---

y culto a la jerarquía fascista vs dimensión anárquica del primer futurismo (después de la "asimilación", el fascismo contrarrestó completamente la dimensión anárquica y subversiva del futurismo).

11 Cfr. al respecto la edición de Luciano De Maria, editor de *Marinetti e il futurismo*, Milano 1977: Mondadori, pp. 5-7. De Maria es autor de numerosos estudios sobre Marinetti y el futurismo, entre los que destaca su introducción a F.T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, Milano 1968: Mondadori.

12 Recogido por Luciano De Maria en *Marinetti e il futurismo*, op.cit., pp. 77-84. Las negritas son de Marinetti. (La versión española de los pasajes que reproduzco es mía).

13 Para Guillermo de Torre, el adjetivo es "indispensable, ya que sirve para individualizar los objetos" (*Historia de las literaturas de vanguardia*, op.cit., I, p. 107).

6. **Abolir también la puntuación.** [...] Para subrayar ciertos movimientos e indicar sus direcciones, se emplearán los signos matemáticos: + – x : = > <, y los signos musicales.
7. [...] Las imágenes no son flores que hay que elegir y coger con parsimonia, como decía Voltaire. Son la sangre de la poesía. La poesía debe ser una serie ininterrumpida de imágenes nuevas. [...]
8. **No hay categorías de imágenes,** nobles o groseras o vulgares, excéntricas o naturales. [...]

### Antitradicionalismo, ruptura y génesis de lo novedoso

La lectura atenta de una selección de los textos más representativos lleva en seguida a una constatación básica: la vanguardia – me refiero sólo a los movimientos contemporáneos al futurismo y al dadaísmo – se caracteriza ante todo por una teoría y una praxis incondicionalmente antitradicionales. Marinetti desprecia y denigra la Italia que "muere de pasadismo". Apollinaire y Papini escriben manifiestos titulados, respectivamente, "La antitradición futurista" (1913) y "El pasado no existe" (1914). (En "Zone", un hermoso poema de la misma fecha, integrado en *Alcools* – 1913 –, Apollinaire dice al "tú poético": "A la fin tu es las de ce monde ancien / [...] Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine"). Guillermo de Torre subrayaba en 1930 – en su respuesta al sondeo mencionado de *La Gaceta Literaria* (núm. 94, pág. 3) – que los dos lemas más visibles de la vanguardia europea habían sido el internacionalismo y el antitradicionalismo; tres décadas más tarde, en sus "Confrontaciones a distancia" sobre el concepto y la evolución de la vanguardia, la define como "movimiento de choque, de ruptura y apertura al mismo tiempo"<sup>14</sup>. Es decir, su enfrentamiento y oposición sistemáticos al "sistema" constituyen una finalidad intrínseca: al rechazar terminantemente tradición e integración, la vanguardia opta a la vez por una poética de ruptura y una ruptura con la poética. Por otro lado, como es sabido, esa ruptura constituye precisamente uno de los elementos

---

14 Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*, op.cit., I, p. 24.

constantes y característicos de la evolución literaria, producto de la pugna oculta o patente entre lo añejo y lo novedoso. Algunas de las divisas del expresionismo alemán – *Aufbruch, Wille zum Bruch, Umwälzung aller Werte* (o sea, "resurgimiento", "voluntad de ruptura" y "subversión de todos los valores") – manifiestan sus objetivos con meridiana elocuencia.

Por lo que se refiere a la génesis o el origen de las formas nuevas, abundan las explicaciones y las versiones. Tres suelen ser las más frecuentes<sup>15</sup>: 1ª La poesía moderna debe elaborar una forma nueva, en sintonía con la época contemporánea; 2ª La evolución social favorece o exige nuevas formas artísticas; 3ª El conjunto de las formas depende del nivel político, social y económico de la comunidad. (En esta última se vislumbra ya la concepción marxista de la década de los veinte). En fin, el concepto de novedad de los vanguardistas estaba basado en el convencimiento de que tanto su teoría como su praxis poéticas reflejaban el verdadero espíritu de la época; de ahí que estuviesen completamente convencidos de ser "actuales" y estar libres de la "mancha" de la tradición.

### Nueva definición de la poesía y nuevo lenguaje poético

Hemos visto que la modernolatría o culto a lo nuevo conlleva a una concepción nueva de la belleza, radicalmente enfrentada a los cánones clásicos o académicos de la belleza "tradicional". Una concepción "nueva", basada en una especie de estética del desconcierto, de la fascinación y del asombro, de la conmoción incluso, de lo desconocido, insólito y virgen, que coincide en varios puntos con el concepto metafórico del barroco italiano<sup>16</sup>, y de las últimas décadas

15 Cfr. al respecto el excelente trabajo de Adrian Marino – en el que me apoyo en este apartado –: "Tendances esthétiques", recogido por Jean Weisgerber: *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, II, Budapest 1984: Akadémiai Kiadó, pp. 633-791, en especial p. 713.

16 "La poesia del Seicento ha eletto a sua maestra non l'arte del passato, ma la retorica." (Attilio Momigliano: *Storia della letteratura italiana*, Milano-Messina 1971, p. 282). La metáfora es la figura por antonomasia de la poética barroca, basada esencialmente en la retórica. (W. Theodor Elwert: *La poesia lirica italiana del Seicento*, Firenze, 1967, pp. 555-556: "Per questa poesia, la metafora è tutto, l'alfa e l'omega.", p. 70: "Il poeta barocco (per lo meno in poesia) accumula meno

del siglo XIX (pienso sobre todo en Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud), pero "enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad" (Marinetti, punto 4. del *Manifiesto*) y de la técnica. Un culto a la novedad que induce a la vanguardia a redefinir la poesía en base a dos "lignes de force":

1) une implantation toujours plus directe, plus organique dans la nouveauté immédiate, sous toutes ses formes ('vie', 'temps', 'esprit' nouveaux, etc.); 2) une orientation de plus en plus marquée vers l'antilittérature et l'antipoésie (au sens conventionnel du terme). Cette tendance s'explique par son objectif final, à savoir la récupération de la vraie poésie, submergée par la 'littérature' et ses clichés. La véhémence des polémiques se justifie précisément par l'envergure de l'opération, qui porte sur la substance même de la poésie.<sup>17</sup>

Una poesía virtualmente presente en todos los entes, que es, antes de cristalizarse en forma de poema, un sentimiento, un *modus vivendi*, una "lección vital", un "estado de espíritu", una imagen poética.

Desde el punto de vista del lenguaje poético, resulta evidente la vindicación de la lengua hablada, de un lenguaje exento de trabas, "auténtico", "puro", original. *Original* en el sentido primario del término (e.d., de "principio", "raíz" y "manantial"), de recuperación de la condición originaria del lenguaje. Por eso los dadaístas se sienten subyugados por el lenguaje de los niños o de los locos y los expresionistas creen descubrir cualidades poéticas en el *Urschrei* o grito/vagido primario.

Para los vanguardistas, la poesía es, pues, en última instancia, una cuestión de lenguaje. Los futuristas y los expresionistas construyen "cosas nuevas partiendo de la tierna palabra", los dadaístas se consideran una "sociedad anónima para la explotación del vocabulario", los creacionistas crean *ex nihilo* mediante la "palabra justa" ("El Poeta

---

le parole che le metafore."). El mundo es concebido a través de los sentidos – en especial de la vista –, y lo que se siente ha de ser nuevamente visualizado mediante la imagen o el símbolo. Cuanto mayor sea la distancia entre vehículo y tenor, tanto más intrépida será la metáfora y mayores la sorpresa y la admiración. En los mejores poetas barrocos italianos, la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas dentro de las coordenadas léxicas y figurativas tradicionales era, pues, constante: causar sorpresa mediante el efecto metafórico (Marino lo formuló sin ambages: "E' del poeta il fin la meraviglia / Chi non sa stupir vada alla striglia.").

17 Adrian Marino: "Tendances esthétiques", en Jean Weisgerber: *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, op.cit., p. 733.



es un pequeño Dios", sentencia Huidobro en su "Arte poética")<sup>18</sup>, los ultraístas ...

### Los manifiestos ultraístas de Guillermo de Torre

El propio Torre ha aseverado que el ultraísmo fue "más pródigo en 'gestos y ademanes' que en obras, más rico en revistas de conjunto que en obras individuales"<sup>19</sup>. De ahí que el intento de reunir las aspiraciones y metas teóricas arroje resultados un tanto nebulosos y hasta divergentes, excepción hecha del "Manifiesto Vertical" y de los "Ultra-Manifiestos"<sup>20</sup>, ambos de Guillermo de Torre, en los que sí se vislumbran amagos de un programa teórico y doctrinario. En todo caso, el ultraísmo fue un movimiento de reacción frente a una parte de la poesía modernista y no una escuela propiamente dicha. La amanerada poesía modernista del ejército de epígonos e imitadores de escaso talento de Rubén Darío<sup>21</sup>. Esa reacción defendía la autonomía absoluta del arte: la poesía había de sustentarse, una vez eliminados los "demás soportes", únicamente en "sus puros elementos líricos", manteniendo sola la imagen, mas no la "imagen simple, directa o reproductiva, sino indirecta y transportada a otros planos", por lo que "la sinestesia, las permutas de sensaciones, reflejos, sugerencias adquirirían un predominio absoluto"<sup>22</sup>. En un pasaje de *Literaturas de Vanguardia* – mantenido intacto en la versión defi-

---

18 En este mismo poema programático de Huidobro aparecen los conocidos versos: "Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; / El adjetivo, cuando no da vida, mata. // [...] El vigor verdadero / Reside en la cabeza. // Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema". Antonio de Undurraga se refiere con cierto detalle a este poema en su polémica "Teoría del creacionismo", recogida en Vicente Huidobro: *Poesía y prosa. Antología*, Madrid 1957: Aguilar, pp. 78ss.

19 Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*, op.cit., II, p. 217.

20 Paul Ilie ha recopilado buena parte de los documentos de la vanguardia española correspondientes al período 1908-28: *Documents of the spanish Vanguard*, Chapel Hill 1969: The University of North Carolina Press.

21 Un mero cotejo del índice de poetas de la antología reunida por Emilio Carrère sería suficiente para ilustrar mis afirmaciones. De los 67 nombres que incluye el antólogo, han pasado a la posterioridad menos de la mitad. (En la antología no figura, por ejemplo, Unamuno). Emilio Carrère: *La Corte de los Poetas. Florilegio de rimas modernas*, Madrid 1906: Librería Pueyo.

22 Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*, II, pp. 214-15.

nitiva –, Torre resumía los objetivos y los afanes de la poesía ultraísta como sigue:

Si la poesía ha sido hasta hoy desarrollo, en adelante será síntesis. Fusión en uno de varios estados anímicos. Simultaneísmo. Velocidad imaginativa. La rima desaparece totalmente de la nueva lírica. Algunos poetas ultraístas, los mejores, utilizan el ritmo. Un ritmo unipersonal, vario, mudable, no sujeto a pauta. Acomodado a cada instante y a la estructura de cada poema. Igualmente, en muchas ocasiones, se suprimen las cadenas de enganches sintácticos y las fórmulas de equivalencia – "como", "parecido a", "semejante a" –. La imagen, por lo tanto, no es tal en puridad. El parecido es realidad. La imagen se identifica con el objeto, le anula, le hace suyo. Y nace la metáfora noviformal. En cuanto a los medios técnicos, a la grafía, el ultraísmo acepta la estructura común a otras escuelas: suprime la puntuación. Esta es inútil. Ata, mas no precisa. El sistema tipográfico de blancos y espacios, de alineaciones quebradas, le sustituye con ventaja. De este modo el poema prescinde de sus cualidades auditivas – sonoras, musicales, retóricas – y tiende a adquirir un valor visual, un relieve plástico, una arquitectura visible, que entre por los ojos.<sup>23</sup>

Pero volvamos a los manifiestos de Torre, pues constituyen, con algunos trabajos de Jorge Luis Borges, Eugenio Montes y Cansinos-Asséns, las mejores tentativas de definición teórica del ultraísmo.

Un somero análisis del manifiesto ULTRA – que, como es sabido, inaugura oficialmente el movimiento – nos lleva a la rápida conclusión de que el ultraísmo carece de principios teóricos concretos, y que, además, en su credo tenían cabida "todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo", lo que daría pie a no pocas contradicciones y malentendidos en las proclamas, interpretaciones y explicaciones en las revistas ultraístas. Pese a todo, hubo siempre vocación y clara conciencia de que el movimiento era exclusivamente porvenirista (o, si se quiere, tomado el término en su acepción primaria, futurista) y de que rompía con el pasado inmediato decadente (sobre todo subjetivista, sentimental y erótico): su "anhelo" de novedad intentaba dar categoría lírica a la "temática" que emanaba de la vida moderna. Se incorporan, por tanto, elementos nuevos, estimados hasta entonces apoéticos o incluso antipoéticos, entre los que predominan, como señala J. de la Escosura, el

---

23 Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*, op.cit., II, p. 215.

ritmo contemporáneo de trepidaciones maquinísticas, acordes aviónicos, bocinazos, gritos lisiados, férreas sonoridades, silbidos fabriles, metálicos campaneos y toda la yankee decoración polifónica de un trepidante paisaje urbano.<sup>24</sup>

Asistimos así mismo al abandono decidido de la aldea y al inexorable y definitivo establecimiento en la corte, en la ciudad cosmopolita de "vida tentacular y multitudinarias perspectivas". Una ciudad moderna y dinámica, muy diferente de las ciudades sórdidas, amenazadoras y miserables que nos presenta la literatura de fin de siglo. Una ciudad convertida, como señala Cano Ballesta en su fina interpretación de "Cosmopolitano", el poema de Larrea aparecido en *Cervantes* (1919), "en el exponente de todo lo más reciente: la máquina, la industrialización, el progreso, la modernidad", una ciudad que constituye "el gran símbolo de una burguesía laboriosa y eficaz, en plena euforia, después de superada la crisis de la primera guerra mundial."<sup>25</sup>

Por lo que se refiere a la teoría, el "Manifiesto ultraísta vertical" es menos concreto que los "Ultra-manifiestos", pese a sus ambiciosas pretensiones de convertirse en credo ultraísta. Además, el acopio de neologismos de enrevesada o inexistente semántica hace difícil la comprensión de sus propósitos y pretensiones. En el último de los tres párrafos del apartado titulado "Perspectiva meridiana" leemos, por ejemplo: "Y una polarización triunfal de impulsos dinámicos hipervitalistas, acelera la hélice de nuestras inquietudes pugnaces". El segundo apartado – cuyo encabezamiento semiencuadrado es prometedor: "Índice de sensaciones, visiones y cerebraciones" – reúne elementos y nociones ya formulados por los futuristas y dadaístas. En él aparecen las frases siguientes:

---

24 Joaquín de la Escosura: "Galería crítica de poetas del ultra", *Cervantes*, octubre de 1920. Recogido por Paul Ilie: *Documents of the spanish Vanguard*, op.cit., p. 141.

25 Juan Cano Ballesta: "Juan Larrea, vanguardista y cantor de la ciudad cosmopolita", en J.M. Díaz de Guereñu (ed.): *Al amor de Larrea. Actas de las Primeras Jornadas Internacionales Juan Larrea* (San Sebastián-Bilbao, 1984), Valencia 1985: Pre-Textos, pp. 44-45.

*Dirección nórdica*

¡Palabras incendiarias!

¡Muecas burlescas!

¡Intenciones nihilistas!

¡Gestos rebeldes!

¡ESPASMOS HIPERESPACIALES!

*Cumbre ártica*

Traectorias espiralizantes en los agros zodiacales.

Introspecciones mayéuticas.

Raras cerebraciones hiperconscientes.

¡Mis miradas perforan la región del cuarto espacio!

Iluminación roentgénica de los cerebros porveniristas.

Sístoles superatríces.

Circunvoluciones arácnidas.

Acrobacias líricas.

Desconyuntación tipográfica: Las linotipias sufren un ataque de histeria: rrrjllmodlkaaaboccttppzzevssssff.

En los demás apartados insiste principalmente en la introducción de nuevos temas, en el recurso a la metáfora, en la captación de imágenes discontinuas y en el afán demiúrgico. Pero, pese a las reiteraciones, la exposición resulta borrosa y confusa. Ni siquiera Borges parece captar bien el mensaje, pues su breve artículo sobre el "Manifiesto" no deja de ser un acopio de vaguedades:

Guillermo de Torre, que se empuja hoy verticalmente sobre el tablado de su manifiesto, transvasará mañana sus ideaciones a la pantalla cinemática o se alzarará, bocinero de sus propios poemas, sobre los zancos de una plataforma. Desde hoy su Manifiesto – cálido, primordial, convencido – posee ante la democracia borrosa del medio ambiente todo el prestigio audaz de una desorbitante faloforia [¿faloria?] en un pueblo jesuítico. [...]

Contra esta voluntad de imponer a las fracciones anímicas un denominador común, Torre se alza. Él se proclama creacionista, cubista, expresionista, futurista, dadaísta ... Y volando a la vez en tantas pajareras, no se encierra en ninguna. [...]

Y en su actitud himnicamente egoísta, literaturiza la jubilosa estela stirneriana – la de aquel hombre que habló de la significación formidable de un grito de alegría sin pensamiento – y arquitecta nuestras orientaciones rebasadoras y de las glorias baratas.<sup>26</sup>

Sin embargo, exactamente un año después, Borges lograba exponer los principios y propósitos ultraístas de modo claro y conciso (si bien, debido precisamente a esa concisión, de forma fragmentaria e incompleta) en cuatro puntos:

<sup>26</sup> En *Reflector*, núm. 1 (diciembre de 1920): p. 18.

- 1º – Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2º – Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.
- 3º – Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4º – Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.<sup>27</sup>

En los "Ultra-Manifiestos"<sup>28</sup>, Torre reúne varios de los puntos teóricos y de las definiciones que había ido publicando en las diversas revistas ultraístas y que luego recogería en *Literaturas europeas de vanguardia*. Cabe acaso destacar algunos párrafos de los apartados titulados "Estética del yoísmo ultraísta" e "Invitación a la blasfemia". El objetivo primario del "yoísmo" consiste, sobre todo, en la exaltación de las "dotes individualistas de las personalidades originales", y constituye, en su opinión,

la síntesis excelsa de todos los estéticos 'ismos' gemelos que luchan rivales por conquistar la heroica trinchera de vanguardia intelectual. De ahí que el anhelo máximo del 'Yo' ambicioso, consciente e hipervitalista es: ser Original (p. 130).

"La originalidad", añade:

más que una irradiación exterior proyectada hacia el horizonte estético, es, a mi ver, una secreción interna, producto del automatismo supraconsciente al advenir en los momentos lúcidos del intelecto vigilante. Proviene la originalidad de un largo proceso meditativo, semejante a una rara alquimia de endocrinología mental. (p. 131)

Cultivo, pues, del yoísmo, ajenos al conjunto gregario, "por encima del uniformismo grisáceo imperante", sumergidos en esa "aristocrática soledad angular" que les hacía colocarse instintivamente en la "ribera izquierda", ya que en la otra "duerme su pasividad suicida la masa obstaculizadora del público isomórficamente cretino y obcecadamente miope." (p. 133). Termina invitando a los amigos a la blasfemia, "al dicterio virulento que ozoniza la atmósfera corrompida", aseverando que los ultraístas reducen "el Arte a sus proporciones terráqueas, desposeyéndole de toda esa falsa transcendencia, y de la sanción oficial que estiman necesaria algunos saurios grotes-

27 En *Nosotros*, núm. 151 (diciembre de 1921), p. 468.

28 En *Cosmópolis*, núm. 29 (1921), también en Paul Ilie: *Documents of the spanish Vanguard*, op.cit., pp. 129-137. Las páginas indicadas entre paréntesis corresponden a esta edición.

cos.", y declarando que aportan " a la literatura nuevos motivos vitales y maquinísticos, descubiertos por la nueva sensibilidad, al plano novimorfo, donde se rasgan las perspectivas de la hiperrealidad en especial ..." (p. 137).

En fin, considerado en su conjunto, se trata de presupuestos programáticos que apenas amplían las proclamas, los textos teóricos y los comunicados etiológicos de los movimientos vanguardistas europeos precedentes y, sobre todo, del creacionismo huidobriano. Ese creacionismo que, pese a que tampoco fuera un "movimiento" organizado ni rebasase sustancialmente los comunicados programáticos del futurismo o dadaísmo, potenció, en sintonía con su nombre, los aspectos inherentes a la creación. Pero esto es otro asunto. Bástenos con citar al respeto un pasaje ilustrador de la carta que Huidobro envía desde París, en enero de 1922, a Gerardo Diego, publicada como apéndice al epistolario de Larrea al autor de *Imagen*:

Espero que Ud. ha comprendido bien después de conocerme las razones por las cuales yo no podré nunca tomar en serio el ultraísmo pues nada detesto más que los elementos esenciales que lo constituyen: lo pintoresco, la fantasía y el dinamismo de maquinaria. Todo, falsa modernidad, lado externo y no interior. *Trompe l'oeil*, engaña ojos, para niños nerviosos y vírgenes necias. Tropicalismo meridional representado en Europa ayer por Italia y hoy por España = Futuristas y ultraístas y éstos todavía hijos espúreos, inferiores a aquellos.<sup>29</sup>

### ***Hélices*, poemario representativo del movimiento ultraísta**

*Hélices. Poemas (1918-1922)* es el único libro de versos de Guillermo de Torre. Forma parte del escasísimo grupo de poemarios surgidos del ultraísmo, entre los que se encuentran, esencialmente, *Imagen* (1922) y *Manual de espumas* (1924), de Gerardo Diego; *Cruces* (1922), de José Rivas Panedas; *La rueda de color* (1923), de Rogelio Buendía; la colección póstuma de *Poemas* (1924), reunida por sus amigos, de José de Ciria y Escalante; *El ala del Sur* (1926), de Pedro Garfias; *La sombrilla japonesa* (1924), de Isaac del Vando-Villar, director de la revista *Grecia*; *Urbe* (1928), de César M. Arconada (César A. Comet recogió en *Talismán de distancias*, 1934,

---

<sup>29</sup> Juan Larrea: *cartas a Gerardo Diego, 1916-1980*, Ed. de Enrique Cordero de Ciria y Juan Manuel Díaz de Guereñu, San Sebastián 1986: Cuadernos universitarios, p. 450.

parte de los poemas que publicó en las revistas ultraístas)<sup>30</sup>. De las diez partes de que consta el libro, la cuarta y la séptima son las que, a mi juicio, ofrecen mayor interés. En esta última se encuentra "Diagrama mental", especie de recuento de los conceptos estéticos y las temáticas entonces al uso. Además va precedida de una cita elocuente de *Las Soledades* (el poema lleva también un epígrafe de Quevedo), con la que Torre pone de manifiesto su interés por Góngora y la imaginería barroca y su deseo de sacarle del olvido (cosa que, como es sabido, se haría poco después, con motivo del tercer centenario). En este poema se manifiesta también de manera meridiana que el proceso "creador" del autor es más el fruto de una concepción teórica y programática que del acto de creación propiamente dicho. Salta a la vista la obsesión lírica de la materia marinettiana (aparece incluso la mención explícita del nombre del creador del futurismo), el vitalismo futurista, el maquinismo (aviones, motores, electricidad, etc.), el culto a la velocidad, la intención de ruptura radical con la tradición, la modernolatría y la sobrevaloración del momento presente, la nueva concepción del ritmo, la liquidación del sentimentalismo y del "turrieburnismo", la vindicación de la "poesía de circunstancias" (en el sentido apollinaireano), el nuevo concepto de evasión ("rechazando la morfina me inyecto tres episodios de film norteamericano"), etc.

La sección cuarta se abre con "Aviograma", tributo obligado a Marinetti y contribución forzosa a la expandida lista de la poesía "aérea" europea<sup>31</sup>, fruto a su vez, según Musil, de "una fiebre alada que se levantó repentinamente en toda Europa" antes de que expirase el siglo XIX. En "Aviograma" encontramos buena parte de los elementos que integraban el primer *Manifiesto futurista* y el *Manifiesto técnico*, incluido el recurso a los signos matemáticos. Se trata simplemente de un buen ejemplo de la aplicación a rajatabla de las teorías futuristas y las directrices ultraístas.

---

30 Para más detalles – y sobre la vanguardia en general – cfr. la interesante y abarcadora antología de Germán Gullón: *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, Madrid 1981: Taurus.

31 Los interesados podrán consultar el excelente libro de Felix Philipp Ingold: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*, Basel-Stuttgart 1978: Birkhäuser.

Mayor interés ofrecen "Cabellera", "Girándula" y, sobre todo, "Paisaje plástico", por su experimentalismo tipográfico, en perfecta sintonía con el "paroliberismo" futurista (no en vano se titula la sección "Palabras en libertad") y los *Calligrammes* de Apollinaire. Ambos tienen precedente casi inmediato en el *Coup de dés* de Mallarmé, por lo que su innovación gráfica no constituye una novedad. Por otro lado, la configuración de perfiles determinados mediante los vocablos y versos que integran el poema tampoco era novedosa, pues sabido es que los poetas medievales y barrocos ya recurrieron a esa práctica. (Apollinaire conocía bien las *Bigarrures* de Tabourot des Accords, los *Gesta Romanorum* y los llamados *Carmina figurata* medievales, que leía con emoción en la Bibliothèque Nationale. Al autor de *Calligrammes* se debe sin embargo la fractura del verso o del encuadre "poético" acostumbrado, a fin de lograr nuevas estructuras externas y, mediante ellas, nuevos significados: se trata, en suma, de nuevas dimensiones verbales y gráficas – en el caligrama la disposición tipográfica corresponde a la forma del objeto aludido –, en las que van fundidos lo visible y lo invisible, forma y contenido, información metalingüística y plurivalencia expresiva. Pero volvamos a los poemas.

La disposición tipográfica de los seis versos que integran "Cabellera" y el título del poema constituyen un conjunto significativo, en el que confluyen lo real y lo imaginario, lo presente y lo ausente: los versos son los "cabellos" (o "cerdas") de una supuesta "cabellera" (o "cola"). (*Cerdas y cola* puesto que, en este contexto, *cabellera* también evoca, debido a los lexemas "Zodiaco", "astros", "cohetes", "Urania", "luna", etc., el significado de "ráfaga luminosa que rodea al cometa crinito"). Es decir, el conjunto de substantivos del verso segundo – es evidente que el poema comienza en "La noche agita ..." y termina, siguiendo un orden de lectura en el sentido contrario al acostumbrado, en "Y la luna ..." – constituye acepciones equivalentes al sintagma *cometa crinito*, cuyo significado aparece definido en el *Diccionario de la Real Academia Española* de la forma siguiente: "Decíase de aquel cuya cola o *cabellera* está dividida en varios ramales divergentes." (El subrayado es mío). El término "cabellera" aparece en el verso tercero, y es a la vez título del poema. O sea: las flechas, los dardos y los proyectiles que "voltigean" en la noche fosforescente son surtidores o chorros de fuego que forman la *cabellera* del Zodiaco. El último verso puede ser parafraseado así: la cabeza de la luna es



decapitada diariamente, cuando el alba anula las luminiscencias nocturnas.

"Girándula" es un caso análogo a "Cabellera", si bien ahora la disposición tipográfica adquiere una configuración más determinada, más "cercana" a la forma aludida.

### **"Paisaje plástico": muestra paradigmática del "versiculario ultraísta"**

"Paisaje plástico" es la composición más compleja de la sección "Palabras en libertad". El verso inaugural sitúa al lector en coordenadas temporales, metafóricas y ambientales concretas: "mediodía igniscente", "vórtice", "campiña estival". Recurre además a una disposición tipográfica pertinente: el verso ocupa el máximo espacio horizontal disponible, a fin de "incrementar" la intensidad del sol y, sobre todo, la extensión de la campiña. A su vez, ese aprovechamiento máximo del espacio horizontal del verso tiene una especie de correspondiente vertical en el segundo verso, que se "descuelga", a modo de rayo solar, "p e r p e n d i c u l a r m e n t e" hasta la combada superficie de la tierra ("Dardeantes cohetes solares hienden p e r p e n d i c u l a r m e n t e el vientre convexo de la gleba"). Por eso los torsos sudorosos y curvados de los segadores sobre las mieses no arrojan sombra: el sol – nótese que este vocablo aparece dos veces, una de ellas dispuesto en forma vertical y en mayúsculas – del mediodía estival no produce sombra ("El sol maduro exprime como una poma henchida cálidas gotas horadantes sobre los torsos curvados SOL Quién ha borrado todas las sombras?"). Canícula, tórrido meridión que engrandece el paisaje y menoscaba la diligencia e incita al descanso ("El paisaje se magnifica en el meridio plenisolar ESTIO [...] La calina amustia los deseos dinámicos". El solsticio de verano apelmaza el éter. ("SIESTA [...] En la atmósfera embriagada gravita el solsticio").

Mientras se descansa, va surgiendo el viento norte y agita el mar de espigas de la campiña, que ondean, fundidas en espigas gigantes, en el horizonte azul. Los segadores reanudan su tarea. Los trigales fallecen ante las hoces; los olivos desfallecen ante la guadaña solar. ("AZULINIDAD./Olas de cierzo azul siegan los blondos trigales/Las espigas gigantes estrían/el zafiro dérmico del horizonte/

## P A I S A J E P L Á S T I C O

M E D I O D Í A igniscente en el vórtice de la campiña estival

ESTIO

Dardeantes cohetes solares hienden p El Sol maduro  
e exprime como una poma henchida  
r cálidas gotas horadantes  
El paisaje se magnifica p sobre los torsos curvados  
en el meridio plenisolar e S  
n  
(Se adivina a Dios que en su cabina d O  
i  
ante su térmico cuadro distribuidor c L  
acumula trillones de calorías) u  
l  
a  
r  
m  
e  
n  
t  
e

La calina amustia los deseos dinámicos

Quién ha borrado todas las sombras?

el vientre convexo de la gleba

Los cuerpos enervados

SIESTA

tendidos sobre el agro

crepitan en un orgasmo de ardentías

En la atmósfera embriagada gravita el solsticio

A  
Olas de cierzo azul siegan los blondos trigales Z  
U  
Las espigas gigantes estrian L  
I  
el zafiro dérmico del horizonte N  
I  
Interrogantes hoces aplacan la D  
A  
avidez de los tallos erectos D  
Los olivos contorsionan sus troncos hendidos por el dall febeo

H É L I C E S

Racimos agraces evocan las vendimias saciadoras

Sobre la parva gualda de una femínea sonrisa voluptuosa  
que se entrecruza con una era flota una copla campesina

LA SED

estrangula las gargantas

ESPEJISMO

de pulpas acuosas

Los trillos resbalan con motor sobre las mieses incendiadas.  
BIELDOS HORCAS  
BOTIJOS

Campesinos jadeantes en su fervor agreste

reciben en la hostia solar la eucaristía triptolémica

El

rio

exi

Las ranas estridulantes de la alberca  
modulan una cansina monodía

guo

ol

Las espigadoras encorvadas sobre los rastrojos

vi

da

se confunden con los sarmientos de las carrascas

su

cau

ce

HAY UNA CONSTELACIÓN DE GAVILLAS SOBRE LOS PERDIOS RASURADOS

Los barbechos dormitan

Bancales barcinos

Zahones abandonados

En la alucinación sensorial

bajo la égida meridía

advienen:

ESCUADRILLAS DE AVIONES

QUE AGAVILLAN CON SUS HÉLICES

LAS COSECHAS INFLAMADAS.

Y rítmicamente los élitros sonoros de las cigarras ebrias

polarizan la armonía estival

Interrogantes hoces aplacan la/avidez de los tallos erectos/Los olivos contorsionan sus troncos hendidos por el dall febeo").

De las maduras mieses se pasa, tras evocar levemente los agraces racimos que anuncian la vendimia, a la parva y a la era. Un trillador canta una copla campesina, que se entrelaza con una sensual sonrisa femenina. Sobre el perfecto redondel de la era, los animales de labor arrastran soporosos los trillos sobre la mies tendida. La sed acosa. Botijos, horcas y bieldos se alternan en el uso. El calor canicular genera espejismos, ilusiones ópticas e imaginarias. ("LA SED/estrangula las gargantas./Los trillos resbalan con modorra sobre las mieses incendiadas./ BOTIJOS, BIELDOS, HORCAS./ESPEJISMO/de pulpas acuosas").

La forma circular de la era se desplaza ahora al globo solar, evocando otros campos semánticos, esta vez de carácter religioso-pagano: la comunión triptolémica o de Triptolemo, el mítico rey de Eleusis y padre de la agricultura<sup>32</sup> ("Campesinos jadeantes en su fervor agreste/reciben en la hostia solar la eucaristía triptolémica").

De la era se vuelve, tras salvar el exhausto y agotado riachuelo, a las tierras segadas, donde las siluetas arqueadas de las espigadoras se confunden con las matas de las encinas circundantes. ("El/río/exi/guo/ol/vi/da/su/cau/ce/Las espigadoras encorvadas sobre los rastrojos/se confunden con los sarmientos de las carrascas"). Las cuadrillas de gavilladores dejan sus estelas sobre las tierras segadas y se afanan en su rauda labor, agitando las hélices de sus brazos sobre la mies madura. Los eriales perseveran en languidez, los zahones sobran bajo el implacable meridián. El canto rítmico de las cigarras, ebrias de sol y de ociosa felicidad, dan una última nota armónica a la plenitud estival. ("HAY UNA CONSTELACION DE GAVILLAS SOBRE LOS PERDIOS RASURADOS/ Los barbechos dormitan/En la alucinación sensorial/ Bancales barcinos/Zahones abandonados/bajo la égida meridia/adviene:/ESCUADRILLAS DE AVIONES/QUE AGAVILLAN CON SUS HELICES/LAS

---

32 Triptolemo formó parte, junto con Deméter y Coré, de la teogonía eleusina. Deméter, "madre de los cereales", enseñó a Triptolemo, en recompensa de la hospitalidad que le había concedido el padre de éste, a usar el arado y le desveló los secretos de la siembra del trigo y de la cebada. Triptolemo fue incluso el primer sacerdote de Deméter en Eleusis.

COSECHAS INFLAMADAS./Y rítmicamente los élitros sonoros de las cigarras ebrias/polarizan la armonía estival").

Como vemos, "Paisaje plástico" constituye una muestra paradigmática de la poesía ultraísta española: en ella confluyen las principales características de la imagen y el lenguaje poéticos arriba señalados. No viene, pues, al caso repetir lo dicho. Únicamente recordar que se trata de una composición tan conseguida como las mejores en su especie.

### A manera de epílogo

No es esta la ocasión indicada para seguir con el análisis de los poemas que integran *Hélices*, libro significativo en cuanto es uno de los muestrarios sobresalientes de los diversos "estilos" de versificación vanguardista de su época. Libro significativo – amén de curioso –, porque constituye además un ejemplo significativo de la marcada influencia del "estilo ultraísta" en la poesía – y en la prosa: *El profesor inútil* (1926), de Jarnés, es acaso el título más indicado para rastrear imágenes y asociaciones ultraístas – de la década de los veinte, especialmente del grupo del 27. García Lorca presenta, por ejemplo, en su *Romancero gitano* (1924-27) frecuentes muestras de la utilización de la metáfora ultraísta ("Por los ojos de la monja / galopan dos caballistas"; "Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora"; "Los densos bueyes del agua / embisten a los muchachos / que se bañan en las lunas / de sus cuernos ondulados", etc. etc.). Precisamente este aspecto no suele ser suficientemente considerado, pese a su relevancia y a que varios de los poetas del 27 lo han señalado explícitamente. Dámaso Alonso llega incluso a aseverar que:

sería error no hablar de esa fuerza que no completó su órbita o querer negar su importancia. [...] El ultraísmo, movimiento fracasado, alimenta, aunque sea en pequeña parte, una de las más intensas generaciones poéticas de nuestra historia.<sup>33</sup>

Gerardo Diego, sin embargo, no incluyó en su famosa antología de 1931 ni un solo ejemplo de la producción ultraísta, pese a su

---

33 "Una generación poética (1920-1936)", recogido en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid 1978: Gredos, pp. 162-163.

participación activa en el movimiento<sup>34</sup>. Y a que se considerase incluso "inventor del Ultra"<sup>35</sup>. Federico de Onís también la excluye de su prestigiosa y difundida antología de 1934, si bien se adjudica el rótulo "ultraísmo" para referirlo de forma general a la poesía en lengua castellana entre 1914 y 1932. En este apartado incluye sólo muestras de la poesía de Salinas, Guillén, Diego, García Lorca y Alberti<sup>36</sup>. Juan Larrea descalifica globalmente al movimiento en

---

34 Torre se lamenta amargamente sobre la "maniobra de ocultación taimada" practicada por los antólogos respecto al ultraísmo. Sobre la antología de Diego observa: "Recuérdese, por ejemplo, lo sucedido con determinada colectánea donde, por vez primera, se dio coherencia y realce a los poetas de la generación postultraísta; propósito plausible si el unilateralismo de intenciones estéticas no se hubiera disimulado con el afán de otorgarle una rigurosa continuidad histórica; a tal fin se incluyó a los antecesores mediatos (Darío, Unamuno, J.R. Jiménez, los Machado), pero se excluyó cuidadosamente a los más próximos, es decir, a los ultraístas; y esto es lo que sucedió en *Poesía española. Contemporáneos* (primera edición de 1932, aunque la segunda tampoco modificara sustancialmente el panorama) de Gerardo Diego, ya que a esa antología me refiero." (*Historia de las literaturas de vanguardia*, op.cit., II, p. 174).

35 En un breve trabajo aparecido recientemente declara Diego: "Pues bien, yo fui – y en cierto sentido continuo siendo – a la vez ambas cosas. Poeta montañés, epígono del modernismo y, casi a la par, neófito y hasta inventor del Ultra y de la poesía de creación." (Gerardo Diego: "Del Modernismo al Ultra, al Creacionismo y al Grupo Poético del 27", en *Crítica y poesía*, Madrid 1984: Júcar, p. 389). En la entrevista que le hace Fernando Delgado en ocasión de su ochenta aniversario, dice Diego: "El ultraísmo me lo inventé yo solo en Santander" (*Insula*, núm. 354 (mayo de 1976), p. 12).

36 Es ilustrador lo que Onís dice del "ultraísmo" (como veremos, un ultraísmo muy *sui generis*): "El aspecto español fué bautizado en 1919 con el nombre *ultraísmo* para designar la aspiración colectiva y la acción entusiasta y ruidosa de un grupo de jóvenes españoles y americanos que seguían más o menos de cerca movimientos literarios extranjeros y sobre todo a sus maestros españoles Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna. El ultraísmo duró poco – puede considerarse terminado en 1923 –; muy pocos, no más de tres o cuatro de sus poetas, se salvaron por su valor individual, y son por eso los únicos que figuran en esta antología. Como alguien ha dicho, lo único que ha quedado del ultraísmo es el nombre. Por eso nos ha parecido bien rehabilitarlo para designar con él a los poetas de nuestra última sección, aunque la mayoría de ellos no formaron parte del grupo a que primeramente se aplicó." (p. XXI de la "Introducción" de Federico de Onís en su: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid 1934: *Revista de Filología española*, núm. 10). Torre observa al respecto: "dicha antología no podía dejar fuera al ultraísmo. Y, en efecto, allí estaba: pero estaba el nombre, no la cosa. Es decir, Federico de Onís, a despecho de su admirable, su excepcional objetivismo no había logrado superar quizá prevenciones ajenas, optando por una vía transaccional, pero errónea. [...] aceptaba el término 'ultraísmo', pero aplicándolo, sin demasiado rigor, a poetas españoles e hispanoamericanos muy diversos, cuando

ocasión del "Simposio Internacional sobre Vicente Huidobro y la Vanguardia", organizado por la Universidad de Chicago en 1978.

Sería fácil – y hasta divertido – reunir una gavilla de juicios de valor sobre el ultraísmo en general y Guillermo de Torre en particular, si no hubiésemos sobrepasado los límites de espacio a disposición. Concluyo, pues, con un pasaje de Ricardo Gullón referido a Torre y un último juicio de valores sobre *Hélices*:

[...] fue el mejor informado y el más interesado en los artistas, escritores y movimientos importantes de nuestro tiempo. Testigo, cronista e historiador de la Vanguardia, caudaloso y fácil en la prosa, practicó un periodismo literario en el que se aliaban la puntual información y la crítica. Pocos escritores del mundo hispánico se le acercan en erudición de lo contemporáneo.<sup>37</sup>

*Hélices* se inscribe cabalmente en el ultraísmo y posee el mérito de haber desarrollado un papel de adelantado incuestionable. Sin embargo, considerado en su conjunto, constituye en cierto modo un fracaso: las composiciones que lo integran son sobradamente heterogéneas, reflejan la carencia de calado y sistematización teóricos que caracterizan los manifiestos ultraístas y, sobre todo, muestran meridianamente que son más el producto de una sensibilidad de época que de una auténtica expresión poética.

---

no absolutamente extraños u opuestos a aquel movimiento." (*Historia de las literaturas de vanguardia*, op.cit., II, p. 175).

37 Ricardo Gullón: "Balance del ultraísmo", en *Peña Labra. Pliegos de poesía*, núm. 18 (invierno de 1975-76), p. 20.





Thomas Bremer

*CANTÉ UN DIA LA ALEGRIA DE LAS LOCOMOTORAS.*

ASPEKTE DER FUTURISMUS-REZEPTION BEI JUAN  
PARRA DEL RIEGO (PERU/URUGUAY) UND MANUEL  
MAPLES ARCE (MEXICO) UND DER ÜBERGANG VOM  
MODERNISMUS

Mit einem Anhang zu Marinettis Lateinamerika-Reise 1926

*E' strano che il futurismo si sia sviluppato in  
Italia. Avrebbe dovuto nascere in Latino-  
america.*

*Giuseppe Prezolini, ca. 1923*

Ein junger peruanischer Lyriker sitzt, zusammen mit einigen  
Freunden, kurz vor dem Ersten Weltkrieg im Künstlercafé "Aragno"  
in Rom, nahe der Trajanssäule. Plötzlich geht die Tür auf.

Una voz dijo:

– ¡Marinetti! Va a recitar el Apóstol Futurista.

Pasó el poeta con su calva pagana y bajo la pompa magnífica de las luces, entre la muda mímica de los espejos, sobre el encarnado terciopelo, alrededor de las mesitas de mármol, vieron esa noche mis ojos atónitos de sudamericano asustadizo, elevarse la magna frente del apóstol del Futurismo, rodeado de acólitos desmedrados y lánguidos, con extrañas miradas de videntes. Marinetti hablaba de su nueva creación futurista: "las palabras en libertad", y recitó unos versos que comenzaban:

Tri tri tri  
fru fru fru  
ihu ihu ihu  
uhi uhi uhi!  
Il poeta si diverte  
pazzamente,  
smisuratamente!  
non lo stale a insolentire,  
lasciatelo divertire  
poveretto,  
queste piccole corbellerie  
sono il suo diletto.  
Cucú rurú  
rurú cucú  
cuccuccurucú!

El camarero les servía bebidas frescas que sus gargantas divinas agotaban, en tanto que las otras gentes sin comprender tanta maravilla, rumiaban adjetivos sonoros y se alimentaban a la antigua usanza "pasatista". Yo y los más, acogimos a Serra, como quien entra en un templo cuando hay truenos, y nos recreamos en su fina charla, mientras al frente, en medio de sus iniciados, Marinetti decía con su exaltado furor por el arte clásico:

– Il fuoco, Il fuoco alla Roma Vecchia,  
a Napoli sentimentale, a Venezia pasatista!  
Y sus acólitos corearon:  
– Sì, sì! al fuoco purificatore! ...

So lautet – und deshalb sei sie hier so ausführlich zitiert – die wohl früheste und bisher in der Forschung zur Geschichte der Literarischen Avantgarden in Lateinamerika wohl auch noch nicht bekannte Erwähnung Marinettis und des italienischen Futurismus in Peru.

Erschienen ist der kurze Text, eingebettet in eine Kunstkritik, unter dem Titel "Recuerdos de Roma" am 15. Mai 1914 in der Wochenzeitung *La Opinión Nacional*<sup>1</sup>; sein Autor ist der berühmte Lyriker, aber auch Erzähler, Theaterautor und Literaturkritiker Abraham Valdelomar, und bemerkenswert ist die kurze Darstellung von Marinettis Auftritt im römischen Café vor allem auch deshalb, weil sie uns anhand des Beispiels Peru bereits mitten in die Problematik der frühen Geschichte der Historischen Avantgarden in Lateinamerika und der Rezeption des Futurismus führt.

### **Die Futurismusrezeption bis 1914 und das Fallbeispiel Peru: Krise des Modernismus**

1) Innerhalb der Aufnahme, die der Futurismus in Lateinamerika fand und deren Geschichte vor allem Nelson Osorio in den wesentlichen Etappen analysiert und dokumentiert hat<sup>2</sup>, liegt der Text Val-

1 Abraham Valdelomar, "Recuerdos de Roma. Enrique Serra", in: *La Opinión Nacional*, 15 de mayo de 1914, S. 12-13, jetzt in ders., *Obras* (ed. Luis Alberto Sánchez), Lima 1988, Bd. I, S. 171-177, Zitat S. 174 f.

2 Nelson Osorio Tejeda, *El futurismo y la vanguardia en América Latina*, Caracas 1982 (*Cuadernos del Centro de Estudios Latinoamericanos Romulo Gallegos*); ders., "La recepción del manifiesto futurista de Marinetti en América Latina", in: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8 (1982), No. 15 (= Número monográfico "Las Vanguardias en América Latina", Director: Nelson Osorio T.), S. 25-37; v.a. im Blick auf die Entwicklung in Venezuela vgl. ders., *La formación*

delomars von 1914 relativ spät, das heißt, am Ende der ersten Welle der Futurismusrezeption.

Marinettis Erstes Manifest (*Fondazione e Manifesto del Futurismo*) stammt bekanntlich aus dem Jahr 1908/09 und wurde zunächst – auf französisch – im Februar 1909 von der Pariser Tageszeitung *Le Figaro* veröffentlicht (dann, kurz darauf, auf italienisch in der von Marinetti herausgegebenen Zeitschrift *La Poesia*). Schon hier sind die zentralen Anliegen des Futurismus benannt: seine Aggressivität ("Non v'è più bellezza, se non nella lotta"), seine Begründung der Geschwindigkeit als der zentralen Kategorie eines neuen Schönheitsideals ("un automobile ruggente [...] è più bello della Vittoria di Samotracia") und sein Ikonoklasmus gegenüber allen Beispielen bisheriger Kunstproduktion ("Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie"). In dichter Folge waren diesem Manifest weitere, zum Teil wiederholende, zum Teil präzisierende Erklärungen gefolgt: *Uccidiamo il Chiaro di Luna* (April 1909), *Contra Venezia passatista* (April 1910) und das *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (Mai 1912), das erstmals die technischen Grundsätze ("parole in libertà") der literarischen Produktion des Futurismus formulierte; dazwischen aber auch *Contra la Spagna passatista* vom Juni 1911, in denen die Spanier – um mit der Bekämpfung ihres vollständigen gesellschaftlichen 'Passatismus' zumindest einen Anfang zu machen – vor allem zum entschiedenen Widerstand gegen den Klerus aufgerufen worden waren<sup>3</sup>.

Es ist auffallend, in welcher Geschwindigkeit vor allem die frühen Texte Marinettis in Lateinamerika rezipiert und kommentiert wurden. Nur acht Wochen nach der Veröffentlichung des Gründungsmanifestes erfolgte in Lateinamerika bereits die erste kritische Stellungnahme zum Futurismus, und zwar – angesichts seiner bekannten ästhetischen Vorstellungen doch eher erstaunlicherweise – durch Rubén Darío. In seinem Text, erstgedruckt in *La Nación* in Buenos

---

de la Vanguardia literaria en Venezuela. Antecedentes y Documentos, Caracas 1985 (Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 61). Einige der Texte finden sich inzwischen auch in der von Osorio edierten grundlegenden Anthologie zum Thema, *Manifestos, proclamas y polemicas de la Vanguardia literaria hispano-americana*, Caracas 1988 (Biblioteca Ayacucho, 132).

3 Die Texte finden sich am übersichtlichsten zusammengestellt (mit Einleitung und Variantenapparat) in Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* (ed. Luciano de Maria), Milano 1983; die Zitate aus dem ersten Manifest ebd., S. 10 f.

Aires am 5. April 1909 und lange verschollen, weist er darauf hin, daß der Begriff Futurismus bereits vor Marinetti von dem Katalanen Gabriel Alomar geprägt und benutzt worden sei, kritisiert einige der Marinettischen Postulate, äußert sich insgesamt aber eher positiv zu der neuen literarischen Bewegung einer explizit jüngeren Autorengeneration, "que desea conducir el sagrado caballo hacia nuevos horizontes"<sup>4</sup>. (Daß es sich hier um keinen Einzelfall handelt und das Verhältnis der beiden Autoren freundschaftlicher war, als man auf den ersten Blick annehmen würde, beweist übrigens auch ein überraschender Fund in Marinettis nachgelassener Bibliothek, die heute in der Universität Yale aufbewahrt wird: dort befindet sich ein Widmungsexemplar von Daríos *Cantos de vida y esperanza* von 1905 mit der Widmung "Au fier et admirable poète F.T. Marinetti, très cordialement. Rubén Darío". Zwar ist die Datierung schlecht erkennbar, doch muß sie wohl als "Paris – 1909" gelesen werden.)

Ebenfalls noch aus dem Jahre 1909 sind, allerdings deutlich kritischer als diejenige Daríos, Stellungnahmen von Amado Nervo in Mexico, von Alvaro Armando Vasseur in Uruguay und von einem anonymen Autor in Venezuela belegt; in Honduras erscheint im gleichen Jahr und zusammen mit einer kritischen Würdigung (Rómulo Durón) die erste vollständige Übersetzung des Marinettischen Manifestes<sup>5</sup>. Später dann, im Jahr 1914 wie Valdelomar, wird sich auch Huidobro zum Futurismus äußern, bevor die Rezeptionskurve bis zum Beginn der zwanziger Jahre deutlich nachläßt bzw. zum Erliegen kommt<sup>6</sup>.

Bei allen zitierten Rezeptionsdokumenten bis einschließlich 1914 ist die Ambivalenz auffallend, mit der der Futurismus behandelt wird. Auch wenn sich die anderen frühen Texte im allgemeinen weitaus

---

4 Dort auch die Zentralsätze: "La principal idea de Marinetti es que todo está en lo que viene y casi nada en lo pasado. [...] Los más viejos de nosotros, dice Marinetti, tienen treinta años. He allí todo. [...] ¡Ah, maravillosa juventud! Yo siento cierta nostalgia de primavera impulsiva al considerar que sería de los devorados, puesto que tengo más de cuarenta años". Rubén Darío, "Marinetti y el Futurismo", jetzt am leichtesten zugänglich in Osorio, *El futurismo* (op. cit.), S. 45-48, Zitat S. 47/48.

5 Vgl. Osorio, *El futurismo* (op.cit.), S. 19.

6 Auch diese Stellungnahmen (Alvaro Armando Vasseur, "Poeta milanés, calvo ..."; Amado Nervo, "Nueva escuela literaria"; Vicente Huidobro, "El Futurismo") wiederabgedruckt in Osorio, op.cit., S. 49-60; der (unsigned) Text "El Futurismo de Marinetti" aus der venezolanischen Zeitschrift *El Cojo Ilustrado*, 15/5/1909, in: Osorio, *La formación de la Vanguardia literaria en Venezuela* (op.cit.), S. 185-187.

detaillierter mit Marinettis ästhetischen Konzeptionen auseinanderzusetzen und sich nicht wie Valdelomar auf eine rein anekdotische Schilderung beschränken, so ist doch die Skepsis gegenüber der "neuen Schule" deutlich. Bei Amado Nervo heißt es angesichts der lautstarken und skandalträchtigen Äußerungsweise der Futuristen

a mí, viejo lobo, no me asustan ya los incendios, ni los gritos ni los desnudos, ni los canibalismos adolescentes.<sup>7</sup>

Bei Huidobro wird es dann 1914 heißen

el señor Marinetti prefiere un automóvil a la pagana desnudez de una mujer. Es esta una cualidad de niño chico: el trencito ante todo. Agú, Marinetti.<sup>8</sup>

Insgesamt läßt sich diese Phase der Futurismusrezeption wie folgt zusammenfassen: die neue literarische Bewegung – Marinetti hatte Freixemplare seiner Zeitschrift in die ganze Welt verschickt – wird sehr schnell rezipiert, sie wird aufgenommen als eine interessante Idee innerhalb der überall vorhandenen Modernisierungsbemühungen von Kunst und Literatur, aber sie wird nur als *eine* Anregung unter zahlreichen anderen aufgefaßt; sie wird zur *Kenntnis* genommen, aber nicht eigentlich *akzeptiert* und trägt jedenfalls zunächst keine praktischen Früchte.

2) Auch bei Valdelomar ist der ironische Unterton unüberhörbar, wenn er als "sudamericano asustadizo" dem "Apóstol Futurista", seinen lautmalerschen Gedichten und dem ikonoklastischen "al fuoco purificatore!" seiner Anhänger gegenübergestellt wird. Auffallend ist immerhin, wie sehr dies geschieht, ohne daß der Versuch unternommen würde, die hinter dem Kuriosen der Szene verborgenen ästhetischen Prinzipien darzustellen.

Setzt man diese Haltung jedoch in Beziehung zum literarischen System der Zeit, faßt man also die ästhetische Diskussion auf als ein "literarisches Feld" im Sinne Bourdieus, das immer auch ein Kon-

7 Amado Nervo, *Obras completas*, Madrid <sup>4</sup>1972 (Aguilar), Bd. II, S. 178-182, Zitat S. 179.

8 Vicente Huidobro, *Obras completas*, Santiago de Chile 1976, Bd. 1, S. 698-701, hier zit. nach Osorio, op.cit., S. 58. – Zum Kontext vgl. auch Frank P. Rutter, "Vicente Huidobro and futurism: convergences and divergences (1917-1918)", in *Bulletin of Hispanic Studies*, 58 (1981): 55-72.

fliktfeld ist, so wird deutlich, daß weder der Tenor von Valdelomars Darstellung noch ihr Zeitpunkt 'zufällig' sind, sondern daß sich vielmehr hinter dem kurzen Text ein ganzes Geflecht von Beziehungen erkennen läßt, vor dessen Hintergrund sich die späteren Ausdrucksformen der literarischen Avantgarden erst vollziehen werden.

Valdelomar, glühender Bewunderer D'Annunzios und – zur nicht geringen Verblüffung seiner Landsleute – auch sein sozusagen peruanischer Imitator, der erste 'literarische Dandy' des Landes, der unter anderem dadurch Aufsehen erregte, daß er – analog zu den Extravaganzen seines Vorbildes – sich selbst die Hände küßte, "diciendo que lo hacía porque con ellas había escrito cosas muy bellas"<sup>9</sup> und die Mehrzahl seiner Texte unter dem Pseudonym "El Conde de Lemos" publizierte, war in den Jahren 1913/14 als Botschaftsangestellter in Rom tätig gewesen und hatte so die literarischen Diskussionen Italiens aus nächster Nähe kennengelernt, bis er aus Protest gegen den Militärputsch von 1914 gegen den Präsidenten Billinghurst nach Peru zurückkehrte und – übrigens zusammen mit Mariátegui – das "Provisorio" von Benavides sowohl literarisch (mit satirischen Gedichten) als auch politisch bekämpfte. Unter anderem in seinen Zeitungsartikeln "Crónicas de Roma"<sup>10</sup>, nach seiner Rückkehr nach Peru aber auch in zahlreichen Vortrags- und Lesereisen, vermittelte er seine Eindrücke weiter und initiierte in der Folge vor allem kollektive Literaturunternehmungen: zusammen mit Mariátegui und Hidalgo schrieb er in einer Art 'automatischer Schreibweise' *avant la lettre* Kettengedichte zu dritt, veröffentlichte zusammen mit sieben weiteren Lyrikern den ersten kollektiven Lyrikband Lateinamerikas, *Voces múltiples* (1916), und brachte es soweit, daß er zwischen 1914 und 1918 mit einem "ya monopolico grupo de jóvenes poetas y periodistas" (Luis Alberto Sánchez) – nämlich der Gruppe "Colónida", die weit über die gleichnamige, in nur vier Nummern erschienene "revista de combate" (Valdelomar) hinausging – eine Art Über-

9 Luis Alberto Sánchez, "Sobre D'Annunzio en el Perú" [1964], jetzt in ders., *Pasos de un peregrino son errantes*, Lima 1968, S. 278-286, Zitat S. 282. – Zum biografischen Hintergrund vgl. ansonsten ders., Einleitung zur Ausgabe der *Obras*, op.cit., Bd. 1.

10 Zunächst gedruckt in *La Nación*, dann in *La Opinión Nacional* (sowie jeweils einer in *El Comercio*, *La Crónica* und als Buchvorwort); die insgesamt elf Texte, erschienen zwischen dem 21.11.1913 und dem 17.1.1915, sind in der Ausgabe der *Obras* jedoch nicht in chronologischer Folge gedruckt.

nahme der traditionellen peruanischen Zeitschriften im Dienste der neuen Ausdrucksformen probte. "Colónida representó una insurrección [...] contra el academicismo y sus oligarquías", schrieb bald darauf Mariátegui in seinen berühmten *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, und weiter, in einer differenzierten Abwägung der Vorteile und Unzulänglichkeiten der 'Bewegung':

La bazaría, la agresividad, la injusticia y hasta la extravagancia de los 'colónidos' fueron útiles. [...] Le propusieron nuevos mejores modelos, nuevas y mejores rutas.<sup>11</sup>

Noch César Vallejo schrieb übrigens seinen ersten Zeitungsartikel (Januar 1918) über eine Begegnung mit Valdelomar und einen bewegenden Nachruf, als dieser 1919 während einer Wahlkampfveranstaltung eine Treppe hinunterfiel und tödlich verunglückte<sup>12</sup>.

Es ist schwierig, die Fronten und Grenzen in jener Etappe des Übergangs zu bestimmen, in der einerseits die Krise des Modernismus – "su agotamiento", wie Luis Monguió dies genannt hat<sup>13</sup> – unübersehbar ist, andererseits aber die Forderung nach künstlerischer Erneuerung von den meisten Autoren der Zeit in ihren Proklamationen weitaus lauter erhoben als in ihren Werken faktisch eingelöst wird. Erkennbar wird jedoch immerhin, wie hier aus der Krise des Modernismus, die in Peru 1912/13 offensichtlich und gerade 1914/15, zur Zeit von Valdelomars Schilderung von Marinettis Kaffeehaus-Auftritt, in zwei großen kontroversen Publikationen auch öffentlich diskutiert wird – nämlich in Ventura García Calderóns fast einhundertseitigem Überblicksartikel *La literatura peruana 1535-1914* in der *Revue hispanique* und nur wenige Monate später in José Gálvez Barrenecheas philosophischer Dissertation *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)* – Auswege gesucht

11 José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (ed. Anibal Quijano/Elizabeth Garrels), Caracas 1979 (*Biblioteca Ayacucho*, 69), S. 183 f.

12 César Vallejo, "Con el Conde de Lemos" [*La Reforma*, Trujillo, 18/1/1918] und "Abraham Valdelomar ha muerto" [*La Prensa*, 4/11/1919], beide jetzt gesammelt zugänglich in C.V., *La cultura peruana. Crónicas* (ed. Enrique Ballón Aguirre), Lima 1988, S. 29-31 und 40 f.

13 Vgl. Luis Monguió, "El agotamiento del modernismo en la poesía peruana", in *Revista Iberoamericana*, 18, 36(1953): 227-267 und ders., *La poesía postmodernista peruana*, Berkeley/Los Angeles 1954.

werden, literarische Strategien, um den als überholt empfundenen künstlerischen Ausdrucksmitteln etwas Neues entgegenzusetzen<sup>14</sup>.

Valdelomar antwortet auf diese Situation mit einem radikalen Ästhetizismus. Das bedeutet nicht nur eine bestimmte Art zu schreiben. Es bedeutet vor allem auch eine bestimmte Art der Selbststilisierung als Künstler, die nicht nur narzistische Attitüde ist, wie dies in den meisten Darstellungen anklingt, sondern auch den Anspruch signalisiert, aus dem für die bisherige Literaturproduktion Perus typischen Amateurstatus aus dem Kreis der "familias decentes" herauszutreten und das Verhältnis von Kunst und Lebenspraxis neu zu formulieren. – Zugleich muß ein solcher Anspruch, um wirksam sein zu können, aber auch auf die Gegebenheiten des literarischen Systems Rücksicht nehmen. In einem höchst aufschlußreichen Brief an Máximo Fortis, den Luis Monguió in einer posthum erschienenen Zeitschriftenveröffentlichung aufgefunden hat, hat dies Valdelomar selbst gesehen und auf das neue Publikum wie folgt verwiesen:

Yo comprendí a tiempo que un escritor necesitaba, ante todo, una gran popularidad, un público que se interesase por él, un mercado para sus obras. [...] ¿Pueden medir el esfuerzo que significa mantener siempre latente la atención del público durante los cuatro o cinco años de mi labor de artista?<sup>15</sup>

Das Dilemma, das sich in den sozioökonomischen Umschichtungsprozessen von der alten Aristokratie hin zur neuen liberal-oligarchischen Ordnung ergibt und das im Blick auf den Modernismus vor allem Angel Rama und Françoise Pérus analysiert haben<sup>16</sup>, daß nämlich

---

14 So heißt es bei García Calderón (*Revue hispanique*, Bd. 31, 1914, S. 391) in den Schlußsätzen seiner Darstellung in verräterischer Deutlichkeit: "El modernismo continúa en provincias"; und bei Gálvez Barrenechea (op.cit., Lima 1915, S. 66): "No puede negarse que ahora se siente alguna *desorientación* en cuanto a los modelos y cierto *desencanto* por los artificialismos que una persistente imitación ha producido"; Hervorhebung T.B.). An der gleichen Stelle ist auch von "cierta anarquía literaria" die Rede, die insbesondere durch das Fehlen einer "gran voz definidora y rotunda" verursacht werde. – Beide Autoren sind in ihrem literarischen Werk noch stark dem Modernismus verhaftet.

15 "El Conde de Lemos y Máximo Fortis, Cartas cruzadas con motivo de la aparición de 'El caballero Carmelo'", in *Studium* [Lima], No. 7, 1921; zit. nach Monguió, *Poesía postmodernista*, S. 28.

16 Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*, Caracas 1970; Françoise Pérus, *Literatura y sociedad en América*



dieselbe Bourgeoisie, die die Funktion des Dichters durch ihr utilitaristisches Wertsystem in Frage stellt, die Modernisierung der Gesellschaft ermöglicht und die Grundlage für die Kunstproduktion innerhalb ihres Systems schafft, indem sie aus Legitimationsgründen zum Kunstkonsumenten wird,<sup>17</sup>

bleibt hier noch in seiner Ungelöstheit erhalten.

Mit anderen Worten: Wenn man die von Peter Bürger zur Grundlage seiner Theorie der Avantgarde gemachte Unterscheidung zwischen systemimmanenter Kritik und radikaler Selbstkritik der Kunst aufnimmt<sup>18</sup>, so läßt sich gerade anhand des artikulierten Unbehagens am Modernismus zeigen, wie relativ lange insbesondere in einem Land wie Peru, in dem er sich erst spät durchgesetzt hatte, die Kritik an dessen Themen- und Ausdrucksrepertoire letztlich noch immanent bleibt.

Dies ist jedoch ebenso sehr die Situation, in der Vertreter der 'Avantgarde-Bewegungen' – an ihrer theoretisch-konzeptionellen Spitze in Peru Mariátegui<sup>19</sup> – ihre künstlerischen Vorstellungen entwickeln. Das macht auch die lateinamerikanische Durchsetzungsgeschichte des Futurismus – der für Valdelomar noch keine Lösung sein kann – in besonderem Maße interessant. Denn hier liegt zum ersten Mal ein ästhetisches Modell vor, das sich von seinem Anspruch her nicht mehr sozusagen mit Reparaturen innerhalb des literarischen

---

*Latina: el modernismo*, México 1976; vgl. zum Kontext auch Augustín Cueva, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, México 1977.

17 Helmut Scheben, *Die Krise des Modernismus in Peru. Gesellschaftliche Aspekte in der Prosa Abraham Valdelomars*, Frankfurt/Bern 1979 (*Hispanistische Studien*, 11), S. 36. – Die ausgezeichnete Studie beschäftigt sich allerdings fast ausschließlich mit dem Prosawerk Valdelomars und mit dessen Übergang von modernistischen zu regionalistischen Positionen.

18 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 1974, v.a. S. 26 ff.

19 Zusammenfassend und mit zahlreichen bibliografischen Nachweisen neuerdings hierzu Vicky Unruh, "Mariátegui's Aesthetic Thought: A Critical Reading of the Avant-Gardes", in *Latin American Research Review* [*LARR*], 24, 3 (1989): 45-69. – Mariátegui befand sich wenige Jahre nach Valdelomar in Italien und berichtete ebenso wie dieser für peruanische Zeitungen (cf. v.a. die Zusammenstellung *Cartas de Italia* [= *Obras completas*, Bd. 15], Lima 1969); hochinteressant wäre – kann hier jedoch leider nicht geleistet werden – ein Vergleich der Eindrücke beider Autoren. In der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Amauta* (1926-30) druckte Mariátegui auch später mehrfach Texte Marinettis, wenngleich er vom Futurismus unter dem Eindruck von dessen politischem – pro-faschistischem – Engagement energisch abrückte.

Systems begnügt, sondern das System als solches grundlegend in Frage stellt.

### Zur Futurismus-Rezeption bei Alberto Hidalgo, Juan Parra del Riego und Manuel Maples Arce

Es ist aufschlußreich, innerhalb dieses Gesamtrahmens zwei Fallbeispiele zu untersuchen, die auf ihre – unterschiedliche – Art für die lateinamerikanische Rezeption des Futurismus typisch sind, nämlich die Lyrik des Peruaners Juan Parra del Riego (1894-1925) und kontrastiv dazu die Entstehung des mexikanischen 'Estridentismo' um Manuel Maples Arce (1900-1981), bevor am Ende einige allgemeinere Schlußfolgerungen zur Entwicklungsgeschichte der lateinamerikanischen Avantgardebewegungen gezogen werden sollen.

In seiner knappen Skizze zur "Poesía vanguardista en el Peru" hat Mirko Lauer mit Recht auf den Doppelcharakter der peruanischen Avantgarde verwiesen, die zugleich *kurz*, in dieser Zeit auch *prägend*, insgesamt jedoch eher folgenlos gewesen sei:

Casi no hay nombre de poeta que quepa entero en el vanguardismo [...]; pero a la vez son pocos los que en ese momento se libraron de alguna forma de asociación con la vanguardia

und diese Beobachtung wie folgt bewertet:

Nuestro vanguardismo se confunde con la explosión de deseos de cambio y de modernidad [...] su poca duración la condenó a ser una novedad, un lugar de tránsito, un punto de inflexión en el proceso de la literatura peruana.<sup>20</sup>

Das reproduziert im wesentlichen die Einschätzung der traditionellen peruanischen Literaturkritik, in der die Versuche, den Anschluß an die internationalen Avantgarden zu finden bzw. deren Überlegungen für die peruanische Literatur fruchtbar zu machen, im allgemeinen keinen eigenen Stellenwert zugesprochen erhalten, sondern eher als Übergangsmoment zwischen einzelnen Werken bzw. als Entwicklungsphase eines spezifischen Autors aufgefaßt werden. Luis

---

20 Mirko Lauer, "La poesía vanguardista en el Perú", in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 8, 15 (1982): 77-86, Zitat S. 77.

Alberto Sánchez beispielsweise sieht "*Los Vanguardismos*" [sic] lediglich als eine von sechs, die Kulturproduktion des "Oncenio" (1918-29) kennzeichnenden Strömungen,

bajo cuyo nombre se mezclaron residuos dadaístas, gérmenes suprarrealistas, recoldos barrocos, el monólogo interior joyciano, una nueva dimensión poética

und bewertet diese Mischung, die zusammengehalten wird von ihrer gemeinsamen "forma de expresión lo menos académica posible" lapidar mit dem Satz: "Sería ilusorio negar importancia a tales síntomas"<sup>21</sup>. Auch Luis Monguió, der – anders als fast alle anderen Kritiker – den Avantgardebemühungen Eigenständigkeit innerhalb der peruanischen Literaturentwicklung zubilligt, neigt dazu, sie im Vergleich mit den europäischen 'Modellen' abzuwerten, etwa, wenn es von der zweiten Phase der peruanischen Avantgarde, die er mit den Jahren 1926/27 ansetzt, heißt, sie benützten

fórmulas técnicas del vanguardismo para fines que hubieran hecho chirriar de dientes a un verdadero cubista, dadaísta, ultraísta o creacionista,<sup>22</sup>

ohne dies durchgängig als Spezifikum der peruanischen/latein-amerikanischen Rezeption der europäischen Avantgarden bzw. als eigenständige Qualität aufzufassen. Den vielfältigen und auch innerhalb des gesamten lateinamerikanischen Rahmens keineswegs geringzuschätzenden Bemühungen der peruanischen Avantgarde – die in der Tat wesentlich stärker politische Züge in ihre Werke integriert, als dies bei den entsprechenden europäischen Bewegungen der Fall ist – wird ein solcher Vergleich jedoch nicht gerecht. Nicht nur die überragende Figur César Vallejos (v.a. *Trilce*, 1922), sondern auch die Texte von Adalberto Hidalgo (s.u.), Alejandro Peralta (u.a. *Ande*, 1926), Carlos Oquendo de Amat (*5 metros de poemas*, 1927; ein leporelloförmig ausziehbarer Gedichtband, auch wenn er in der Ori-

21 Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana*, Bd. 4, Lima <sup>5</sup>1981, S. 1271; 1274 f.

22 Monguió, *Poesía postmodernista*, op.cit., S. 78. – Als eigenständige literarische Entwicklung, der er (innerhalb einer ansonsten wenig überzeugenden Periodisierung) ein eigenes Kapitel widmet, sieht unter den neueren Darstellungen der englische Kritiker James Higgins die Avantgardebewegungen (*A History of Peruvian Literature*, Liverpool 1987, S. 144-190); dort werden (neben kürzeren Erwähnungen auch von Parra, Oquendo und Hidalgo) v.a. Vallejo, Westphalen und Moro behandelt.

n , e w y o r k

Los árboles pronto romperán sus amarras  
y son ramos de flores todos los policías

CONEY ISLAND  
La lluvia es una moneda de aleitar

WALL STREET  
La brisa dobla los tallos  
de las artistas de la Paramount

*El tráfico*  
*escribe*  
*una carta de novia*

T  
I  
M  
E  
I  
S  
M  
O  
N  
E  
Y

Diez corredores  
desnudos en la Underwood

CHARLESTON  
RODOLFO VALENTINO HACE CRECER EL CABELLO  
NADIE PODRÁ TENER MAS DE 30 AÑOS  
(por qué habrán disminuido los hombres 25 centímetros  
y andarán oblicuos sobre una pared)

Mary Pickford sube por la mirada del administrador

*debajo del tapete hay barcos*

Para observarla  
HE SA LI DO  
RE PE TI DO  
POR 25 VENTA-  
NAS

No cantes española  
que saldrá George Walsh dentro la chimenea  
AQUI COMO EN EL PRIMERO NADA SE SABE DE NADA

100 piso  
El humo de las fábricas

retrasa los relojes

Los niños juegan al aro  
con la luna

en las alpuérras

los guarda bosques  
encantan a los ríos

Y la mañana  
se va como una muchacha cualquiera  
en las trenzas  
lleva prendido un letrero

SE ALICUIA  
ESTA MAÑANA

1925



Der Fall Hídalgo würde aus mehreren Gründen eine eigene Darstellung verdienen. Nicht nur, daß Hídalgo in vollem Bewußtsein das *Provokationsmoment* in die peruanische Literatur eingeführt hat. Nicht nur, daß er seinen ersten Gedichtband mitten im Weltkrieg (1916) ausgerechnet dem deutschen Kaiser widmete, wobei er allerdings nicht, wie die Kritik häufig behauptet hat, den Futuristen aus dem Umkreis Marinettis folgt, denen dies eher fern gelegen hätte, sondern die provozierende Geste des italienischen Lyrikers Dino Campana wiederholt. Dieser hatte seine *Canti orfici* (1914) ebenfalls Kaiser Wilhelm, dem "Imperatore dei Germani" zugeeignet<sup>23</sup>. Hídalgo's Werk ist auch deswegen spannend, weil er im Blick auf ein avantgardistisches Gesamtkunstwerk als einer der ersten Autoren in Lateinamerika verschiedene Druckfarben in seinen Gedichtbänden verwendet, die von Apollinaire und den Futuristen (insbesondere Soffici) eingeführte Technik der "befreiten Typographie" (Marinetti) und der 'graphischen Gedichte' ("Calligrammes", Apollinaire) in seine Texte integriert und dieser Entscheidung zu einem auch spielerischen Umgang mit den ästhetischen Ausdrucksmitteln der Sprache relativ lange treu bleibt. Hídalgo ist es auch, der die erste (1926) Anthologie lateinamerikanischer Avantgardelyrik, den *Índice de la nueva poesía americana*, initiiert, sie zusammen mit Borges und Huidobro programmatisch einleitet, jedoch alleine die Textauswahl verantwortet und so die erste Kanonisierung einer gesamt-lateinamerikanischen Avantgardeliteratur (mit insgesamt 62 Lyrikern als Beiträger) vornimmt<sup>24</sup>. Übrigens lassen sich auch hier wieder persönliche (wenn auch erst auf 1925/26 datierbare) Kontakte Hídalgo's mit

---

23 Vgl. die derzeit beste Ausgabe mit den Kommentaren von Fiorenza Ceragioli, Firenze 1985. – Übrigens hatte Campana auf seiner Südamerika-Reise 1907/08 auch Buenos Aires und Montevideo besucht; auch wenn eine direkte Begegnung für diesen Zeitpunkt auszuschließen ist (Hídalgo wäre erst 10 Jahre alt gewesen), sind indirekte 'Spätfolgen' des Aufenthalts über gemeinsame Bekannte ohne weiteres denkbar.

24 Vgl. zur Publikationsgeschichte des Bandes ausführlich Alfredo A. Roggiano, "La vanguardia en antologías. Papel de Huidobro", in *Revista Iberoamericana*, 45, 106/07 (1979): 205-221 (= Sonderband Huidobro); dort auch Abdruck eines Briefes von Hídalgo an Huidobro mit der Bitte um den Co-Einführungstext. – Übrigens wurden die Einleitungen von Hídalgo, Borges und Huidobro unmittelbar nach Erscheinen des Bandes auch in Peru, nämlich in *Amauta*, nachgedruckt (*Libros y Revistas*, 1, 6 (1926): 1-3 = Suplemento de *Amauta* 1 (1926), No. 4, diciembre de 1926). Eine Bibliographie Hídalgo's findet sich im *Anuario bibliográfico peruano*, 1967/69, S. 190-223.

dem Haupt der italienischen Futuristen nachweisen; in der "Marinetti Collection" innerhalb der Beinecke Rare Book and Manuscript Library der Yale University, die damit wichtige Teile von Marinettis Nachlaß besitzt, befindet sich eine ganze Anzahl von Werken Hidalgos mit zum Teil überschwenglichen Widmungen<sup>25</sup>.

Das Werk Juan Parra del Riegos (1894-1925)<sup>26</sup> ist in diesem Zusammenhang vor allem deshalb interessant, weil es (außer von Walt Whitman und Verlaine) ebenfalls deutlich und direkt von Marinetti beeinflusst ist ("Yo ultra-futurista, exactador del cuerpo eléctrico", heißt es einmal)<sup>27</sup>, dabei aber die Prinzipien des Marinettischen Futurismus nicht unhinterfragt übernimmt, sondern vielmehr auf der Basis eines Teiles jener Prinzipien eine eigenständige Ästhetik zu entwickeln versucht.

Denn auf der einen Seite übernimmt Parra del Riego einiges, was den italienischen Futuristen unabdingbar erscheint, nicht; weder das lautmalerische Element, das bei Marinetti vor allem dazu dient, die Geschwindigkeit der Gegenstände darzustellen, noch das Prinzip der Aufhebung der Syntax oder – im Gegensatz zu Alberto Hidalgo, der zeitgleich gerade mit der satztechnischen Anordnung seiner Texte experimentierte – der 'Freisetzung' der Worte, die auch graphisch die Simultaneität verschiedener Aktionen zum Ausdruck bringen soll. Marinetti hatte diese Forderungen vor allem in seinem *Manifesto*

25 So die *Química del espíritu* (1923) mit der 31-fach (!) wiederholten Widmung "a marinetti" und *Tu libro* (1922) mit dem Text "A Felipe Tomás Marinetti. Con una bandada de gritos hacia su corazón"; beide Widmungen datiert auf 1925 bzw. 1926.

26 Zur Biografie Parras vgl. die knappe Einleitung "Rasgos biográficos" in *Poestas*, Huancayo 1978, und Luis Albert Sánchez, *La literatura peruana*, op.cit., Bd. 4, S. 1365 ff., sowie Manuel de Castro, "Cifra estética y humana de Juan Parra del Riego", Prolog zur Sammlung *Prosa* [Artikel und Briefe], Montevideo 1943, S. 11-38 (dort auch einige Hinweise aus der Erinnerung der Zeitgenossen auf die ungefähre Entstehensabfolge der Parraschen Lyriktexte). – Parra stammt aus Huancayo; 1913. mit 17 Jahren, Übersiedlung der Familie nach Lima. Dort erhält Parra bei den Juegos Floreales den 1. Preis für *Canto a Barranco*, ein Gedicht in 12 Sonetten (später publiziert in der Zeitschrift *Balneario*, in der Ausgabe *Poestas* jedoch nicht enthalten). 1914 Theaterstück *La verdad de la mentira*, Bekanntschaft mit Vallejo u.a. und Reisen durch Lateinamerika (Chile, Argentinien, Uruguay), auf Einladung Jules Supervielles (der bekanntlich aus Montevideo stammt, und dessen Buch *L'homme de la pampa* Parra 1925 übersetzt) auch nach Europa (Paris). Ab 1917 läßt sich Parra definitiv in Montevideo nieder und arbeitet u.a. als Journalist (*El bien público*, 1921/22).

27 *Poestas*, op.cit., S. 13 (die Edition stammt von Esther de Cáceres und ist im wesentlichen identisch mit einer früheren Ausgabe Montevideo 1943).

*tecnico della letteratura futurista* (Mai 1912) erhoben. Auf der anderen Seite ist es gerade Parra, der mit der Ausweitung des lyrischen Gegenstandsbereiches in Richtung der Marinettischen Ideen und auf Gegenstände, die innerhalb der lateinamerikanischen Literatur zuvor nicht 'poesiewürdig' gewesen waren, mit dem Versuch, die Kategorie der Geschwindigkeit lyrisch umzusetzen und mit der Entwicklung des "polirritmo" als formaler Gliederungsgröße deutlich Ideen des Futurismus aufnimmt: wenn auch nicht im Sinne der "parole in libertà", an die Marinetti dachte, sondern in einem eher kontrollierten Verfahren.

Es ist nicht ganz einfach, die Umsetzung dieser Prinzipien an begrenzten Textbeispielen anschaulich zu machen. In dem eher schmalen Werk Parra del Riegos (die Gesamtausgabe der Lyrik enthält nur insgesamt 63 überlieferte Texte, wenn dabei auch etwa die Hälfte aus Langgedichten besteht, die bis zu vier Druckseiten ausmachen), überlagern sich die Entwicklungsstufen; die Texte sind nur schwer datierbar und zu Lebzeiten des Autors nur in zwei schmalen Sammlungen, unmittelbar vor Parras Tod im Winter 1925 und ohne Rücksicht auf ihre Entstehungszeit, erschienen<sup>28</sup>.

Deutlich wird aber vor allem das Bemühen, ein psychologisches, häufig auch autobiografisches Gefühlsmoment mit den Erfahrungen moderner Technik zu verbinden.

In jenem Gedicht, das unter dem Titel "Al motor maravilloso" die Buchausgabe von Parras *Himnos del Cielo y de los Ferrocarriles* von 1925 einleitet (man beachte bereits hier die symptomatische Zusammenstellung der beiden ganz unterschiedlichen Bildspende-Ebenen

---

28 *Himnos del Cielo y de los ferrocarriles*, Montevideo (Imprimería Tipografía Morales), 1925; *Blanca Luz* [zugleich der Name seiner Frau, ebenfalls Lyrikerin], Montevideo (Agencia General de Librería y Publicaciones) 1925. Weitere Titel zu Lebzeiten sind ein schmaler Hommageband auf den Tod des Lyrikers Julio Raúl Mendilharsu [*La emoción de Montevideo ante la muerte de J.R.M.*, 1924], eine Chocano-Anthologie (1920) und eine *Antología de poetisas americanas*, 1923 [die jeweiligen Einleitungen auch in *Prosa* enthalten], eine kleine kunstkritische Broschüre zu dem Bildhauer Luis Falcini [1920; ebenfalls auch in *Prosa*] und der *Canto al Carnaval* (Montevideo, Tip. Morales, 1925), mit der Parra den Wettbewerb um das beste *Carnaval*-Gedicht gewann. – Außer der zitierten Wiederauflage der Gedichtausgabe von 1943 ist in den letzten Jahren nur eine Reihe von Briefen (v.a. an Sabat Ercasty) aus den Beständen der Biblioteca Nacional in Montevideo veröffentlicht worden: JPR, *Cartas*, Montevideo 1987 (Ministerio de Educación y Cultura).



entlehnten Begriffe "cielo" und "ferrocarriles") und das mit den Worten beginnt:

Yo que canté un día  
la belleza violenta y la alegría  
de las locomotoras y de los aeroplanos,  
que serpentina loca le lanzaré hoy al mundo,

entpuppt sich der "motor maravilloso" nicht oder nicht nur als Motor im eigentlichen Sinne, sondern vor allem als Metapher für das Antriebsmoment im Schreibprozeß, für das, was man früher vielleicht 'Seele' genannt hätte:

para cantar tu arcano,  
tus vivos cilindros sonámbulos, tu fuego profundo  
¡oh, tú, el motor oculto de mi alma y de mis manos!<sup>29</sup>

Vergleichbare Verfahrensweisen, in denen Parra eher traditionelle lyrische Erfahrungsbereiche wie die Landschaft, die Nacht, die Evokation der Erinnerung an Freunde verändert, indem er gewohnte Bildbereiche mit ganz neuen, zumeist technischen, kombiniert, finden sich mehrfach. Doch ist das eigentlich Auffallende vor allem die antiromantische Emphase, mit der Parra del Riego seine Texte formuliert. Es komme ihm darauf an, heißt es in einer der dichtungstheoretisch-selbstreflexiven Äußerungen Parras in den Briefen an Bernardo Canal Feijóo, die 1943 als Anhang der Gesamtausgabe seiner Prosaschriften gedruckt wurden, "elektrisch" zu formulieren ("grítame tus palabras marinetianas y eléctricas"):

[La poesía] tiene que ser deslumbrantemente nerviosa y afirmativa, tensa, de un expresionismo más agudo, más vital;<sup>30</sup>

der traditionellen Haltung – "contemplación lírica de la naturaleza" – stellt er seine eigene, *eingreifende* Haltung gegenüber: "transfusión dinámica con la naturaleza. No soy espectador. Actúo". Und an anderer Stelle heißt es, dabei das soziale Moment und die neue Stadterfahrung unterstreichend:

29 *Poesías*, op.cit., S. 55 (Hervorhebung T.B.).

30 *Prosa*, op.cit., S. 237 (das vorhergehende Zitat ebd., S. 268).

enérgicamente se impone la lucha por un arte autóctono y personalísimo que vuelque en prosas admirables, versos sonoros, crítica sociológica, toda la riquísima originalidad del medio. [...] Quiero, como poeta, ser para la América algo más que un lírico joven que va con su ramo de palabras bellas; *quiero ser una fuerza social*; [...] ser el cantor de la América nueva, la que no sólo ya está en las selvas de Chocano, sino en el torbellino cálido de las ciudades que se forman.<sup>31</sup>

In jenem Bewußtsein hat Parra del Riego in der Verbindung von neuer Welterfahrung, von Großstadtleben und von dem Wunsch, das Geschwindigkeitsmoment darzustellen, einen Themenbereich erschlossen, der zuvor völlig ausgeklammert war, nämlich den Sport und das damit verbundene Massenerlebnis. "Loa del fútbol" heißt einer jener Texte, die, gerade auch in der Wiederholung einzelner Worte, in der Zerlegung von Bewegungen auf dem Spielfeld in eine ganze Anzahl synonyme Begriffe, in ihrer Reihung von simultanen Einzelvorgängen den Darstellungstechniken futuristischer Lyrik am nächsten kommen und nicht ohne Grund an jenes 'atemlose Sprechen' erinnern, das man von Radioübertragungen bei vergleichbaren Gelegenheiten kennt:

¡La pelota ríe y canta!  
¡La pelota zumba y vuela! [...]

Y ya loca, loca, loca,  
de su alada ligereza,  
tiembla, silba, fuga y choca  
de ese tórax a esa espalda, de esa espalda a esa cabeza,  
hasta que, ávida en la luz, nerviosamente  
y de un grupo que es un drama de oro y tierra bajo el sol  
se va como una estocada de repente  
¡y es un ... igoal!

En el foot-ball todo es clara poesía [...]  
Epopeya fraternal del Movimiento [...]  
Fiesta mágica del Músculo [...].<sup>32</sup>

31 Ebd., S. 224 f., (Hervorhebung T.B.).

32 *Poesías*, op.cit., S. 93-95. – Übrigens ist der Aspekt von Masse, Begeisterung und Geschwindigkeit, Nervosität und Entladung auch aufgenommen in dem Text "Aspectos psicológicos del football" von 1922 (vgl. *Prosa*, op.cit., S. 202-206); in einem der Briefe an Canal heißt es begründend: "En la poesía, en la pintura y en la escultura moderna, el deporte tiene ahora una acción preponderante: se está forjando una novísima estética maravillosa, en la que se combinan la gracia y la fuerza, en una aleación perfecta" (ebd., S. 215).

Zurück geht diese Erfahrung auf die Tatsache, daß Uruguay bei den Olympischen Spielen 1924 in Paris die Goldmedaille im Fußball gewonnen hatte und daß in der Folge gerade die Verknüpfung von Sport und nationaler Identität sich für eine lyrische Darstellung der Geschwindigkeit anbot; in ähnlicher Weise hat Parra del Riego auch einen "Polirritmo dinámico a Gradín", einen seinerzeit berühmten Fußballspieler, sowie einen "Polirritmo dinámico de la motocicleta" geschrieben. Die Technik des "polirritmo", die Parra del Riego in diesen Texten verwendet und entscheidend weiterentwickelt, geht dabei innerhalb der peruanischen Lyrik im wesentlichen auf Manuel González Prada zurück als einem Versuch, den französischen "vers libre" für Lateinamerika fruchtbar zu machen. Dieser hatte in seinem Lyrikband *Exótica* (1911) erstmals die "polirritmos" angewendet und in den zugehörigen "Notas" diese Technik im Rahmen einer sozusagen 'lateinamerikanischen Rhythmus-Theorie' dahingehend begründet, "elementos rítmicos perfectos" müßten mit "elementos rítmicos proporcionales", "mixtos" bzw. "disonantes" so gemischt werden, daß eine spezifische Bewegung in den Vers und sprachliche Überraschungsmomente in den Lyriktext hineinkämen: auch hier also ein Versuch, die zunehmend als einengend empfundenen Dichtungsprämissen des Modernismus durch ästhetische Innovationen – hier nicht im thematischen, sondern formal-technischen Bereich – aufzubrechen<sup>33</sup>. Bei Parra del Riego ist dabei häufig sogar (und an den meisten Stellen erst bei wiederholtem Lesen bemerkbar) der Endreim am Ausklang jener, in sich ganz unregelmäßig langen Strophen beibehalten – Texte also, die in einer ganz eigenständigen Weise Anregungen des Futurismus vor allem im Blick auf die Ausweitung des lyrischen Gegenstandsbereichs akzeptieren, aufnehmen, umformen, andererseits aber auch lyrische Techniken wie eben (wenn auch versteckte) Endreime und eine Weiterentwicklung des *vers libre* damit verknüpfen, deren Abschaffung als "passatistisch" in Marinettis Theorieüberlegungen gerade ebenfalls eine wichtige Rolle gespielt hatten.

---

33 Vgl. neben den zitierten *Exótica*-Anmerkungen auch die neuerdings auch gesammelt vorliegenden Überlegungen von González Prada zur Verstheorie in Lateinamerika, M.G.P., *Ortometría. Apuntes para una rítmica*, Lima 1977.

Wenn man im Kontrast dazu sieht, wie in Mexico, aber ziemlich genau gleichzeitig, Manuel Maples Arce die ästhetischen Prinzipien des italienischen Futurismus rezipiert hat, so erkennt man ein anderes, im Bereich der literarischen Texte letztlich jedoch nicht grundlegend verschiedenes Bild.

Anders sind hier zunächst vor allem die spektakulären Begleitumstände, mit denen sich im Falle von Maples Arce der Bruch mit der lyrischen Tradition Mexicos vollzog und die wir durch die Forschungsarbeiten von Luis Mario Schneider ziemlich genau rekonstruieren können<sup>34</sup>.

Genau wie im Falle Marinettis, der aus Anlaß der 'Gründung' des Futurismus über Mailand einen Regen von Flugblättern niedergehen ließ und damit als erster sozusagen Reklame für eine Kunstbewegung betrieb, ließ Maples Arce am Jahresende 1921 in Mexico-Stadt Plakate ankleben, auf denen eine neue Zeitschrift angekündigt wurde: *Actual – No. 1. – Hoja de Vanguardia*. Zur Unterstützung des erhobenen Anspruchs war jene *hoja* auf farbiges Pergament gedruckt und trug den Untertitel: *Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*. In dem vierzehn Punkte umfassenden Manifest, in dem er sich ausdrücklich auf Marinetti bezieht, fordert Maples Arce in der entsprechend provozierenden ikonoklastischen Attitüde nicht nur den Tod für den Nationalhelden Hidalgo, sondern auch "Chopin auf den elektrischen Stuhl" (*Chopin a la silla eléctrica*). Das Gefühl soll aus der Dichtung verbannt, die Technik der modernen Welt in sie hineingenommen werden, der lyrische Text soll nicht nur *neue*, sondern vor allem auch nicht mehr rationale Bilder enthalten, "imágenes enigmáticas que no pudieran formularse racionalmente". 'Subversivität', wie sie in der internationalen Avantgarde eigen sei, wird für die Literatur Mexicos gefordert; eine Photographie zeigt Maples Arce in der auffallenden Ausstattung als Dandy, und dies

---

34 Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de estrategia*, México 1970; ders., *El estridentismo: México 1921-1927*, México 1985 (der Band enthält außer einer umfassenden Bibliographie im Anhang fast alle wichtigen Gedichtbände der Strömung in komplettem Wiederabdruck und in chronologischer Reihenfolge). – Vgl. auch die (plastische und anekdotenreiche, doch nicht immer zuverlässige) Darstellung von Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista* (1926), México 1987 (= *Lecturas mexicanas*, 2.<sup>a</sup> serie, Bd. 76) sowie den Band *El estridentismo. Memoria y valoración* (= Simposio Jalapa 1981), México 1988 (dort, S. 290-320, ebenfalls eine umfassende Bibliografie).

alles ist sozusagen herumarrangiert um das Wort "éxito". – Im darauffolgenden Jahr 1922 erscheinen die Nummern 2 und 3 von *Actual* zur Jahreswende, etwas über ein Jahr nach dem ersten Manifest des *Estridentismo* (Klaus Meyer-Minnemann hat vor einigen Jahren sehr geschickt versucht, eine Eindeutschung vorzunehmen und dafür "Schrillismus" gefunden)<sup>35</sup>, erscheint das zweite, in Art und Inhalt ähnliche, wenn auch vielleicht noch aggressiver formulierte Manifest der Bewegung und löst – zumindest der Darstellung des Co-Autors Germán List Arzubide zufolge – erhebliche Aufmerksamkeit in der Provinz aus:

En Puebla fue al principio un asombro general. [...] Después se desbordó el encono: los periódicos lanzaron extras. – ¡Oh, el sabroso escándalo!<sup>36</sup>

Geht man allerdings von den lyrischen Texten von Maples Arce aus, so relativiert sich auch hier der Einfluß der Futuristen wie letztlich auch die nichts mehr an seinem bisherigen Platz lassende Umsturz-Attitüde. In der Tat sind die Bilder in Maples Arces Gedichtband *Andamios interiores* von 1922 neu und nicht mehr rational faßbar; der berühmte Eingangsvers des Bandes lautet: "Yo soy un punto muerto en medio de la hora, / equidistante al grito náufrago de una estrella"<sup>37</sup> – eine Assoziationstechnik, die in vielem auf Überlegungen vorausweist, wie sie (zumindest in organisierter Form) in Europa erst kurz darauf von den Surrealisten um André Breton angestellt werden. Zwar nimmt Maples Arce im dritten und letzten seiner Gedichte mit dem gemeinsamen Titel "Flores aritméticas" auch ausdrücklich auf den Futurismus Bezug, wenn es heißt:

Sombra laboratorio. Las cosas bajo sobre.

Ventilador eléctrico, champagne + F.T.

Marinetti = a

Nocturno futurista

1912.<sup>38</sup>

35 Klaus Meyer-Minnemann, "Der Estridentismus", in *Iberoamericana* [Frankfurt] 6, 15 (1982): 31-42 [Sonderheft Literarische Avantgarden in Lateinamerika].

36 Hier zit. nach Schneider, *Estridentismo* (1985), op.cit., S. 17.

37 Manuel Maples Arce, *La semilla del tiempo. Obra poética 1919-1980*, México 1981, S. 35.

38 Aus "A veces, con la tarde", ebd., S. 40.



Holzchnitt von Jean Charlot in Maples Arce, *Vrbe. Súper-poema bolchevique* (1924)

Hier sind, wie man sieht, sogar Überlegungen aus Marinettis späteren, 1914 formulierten Auffassungen zur Arithmetisierung der Kunst, zum "splendore geometrico" und der "sensibilità numerica" aufgenommen. Doch bleiben insgesamt die meisten der dichtungstechnischen Vorstellungen Marinettis uneingelöst, sucht und findet auch Maples Arce eigene Verfahrensweisen, um seine inhaltlichen Vorstellungen auszudrücken.

Der Schwerpunkt von *Andamios interiores* liegt dabei deutlich stärker im Bereich der Überraschung, des 'chok'-haften (Benjamin) Zusammenpralls unterschiedlicher Bildspender, selbst wenn diese dem Bereich der Technik entstammen, als in der Bemühung, etwa die Geschwindigkeit und Simultaneität darzustellen. So heißt es am Ende des (den ganzen Band einleitenden) Textes "Prisma":

Locomotoras, gritos,  
arsenales, telégrafos.  
El amor y la vida  
son hoy sindicalistas,

y todo se dilata en círculos concéntricos.<sup>39</sup>

Mit Recht hat die Kritik notiert, daß bei Maples Arce das Visionäre, zumindest aber das weit Entfernte: *horizonte, panorama, continente*, dann das Nähere: *ciudad, puerto, calles* ebenso eine Rolle spielen wie *telégrafo, trenes* auf der einen, sozusagen technischen, und *muerte, hojas secas, lunas* auf der anderen, sozusagen metaphysischen Ebene<sup>40</sup>.

Erst zwei Jahre nach den *Andamios interiores*, in dem Langgedicht *Vrbe* (1924), das den (durchaus nur halb-ironisch aufzufassenden) Untertitel trägt: *Súper-poema bolchevique en 5 cantos*, wird Maples Arce versuchen, auch mit weiteren ästhetischen Mitteln wie der Gegenüberstellung unterschiedlicher Sprach- und Sprecherebenen, der auf zwei Druckachsen angeordneten Textelemente und der Evozierung der Leservorstellungen durch die Reihung kurzer Begriffe zu

39 Ebd., S. 36 f.

40 Vgl. u.a. die Einleitung (von Rubén Bonifaz Nuño), ebd. S. 24.

arbeiten<sup>41</sup>. Auch das Element des Bild-Einsatzes als Ergänzung zum Text wird verstärkt; die beiden Illustratoren Ramón Alva de la Canal und Jean Charlot, die mit ihren Holzschnitten mit streng stilisierten Stadtlandschafts-Phantasien in allen Gedichtbänden Maples Arce das graphische Gegengewicht zu den Texten bildeten, hatten an der Herausbildung des Estridentismus ebenso wesentlichen Anteil wie etwa die Bildhauer Guillermo Ruiz und Germán Cueto. (Übrigens sind es Alva de la Canal und Charlot, die als erste mit dem Medium der großflächigen und propagandistisch einsetzbaren Wandmalerei in Mexico arbeiten, bevor dies von anderen Künstlern wie Siqueiros und Diego Rivera aufgenommen wurde.) Inhaltlich entscheidend ist in *Vrbe* der Versuch, die traditionelle Liebesthematik mit der Erfahrungswelt der modernen Großstadt und der sozialen Revolution zu verbinden; gewidmet ist die Sammlung den "obreros de México". Gerade deswegen ist sie übrigens wenige Jahre später, 1929 und damit vier Jahre nach dem Erscheinen von *Manhattan Transfer*, von niemand geringerem als John Dos Passos komplett ins Englische übersetzt worden<sup>42</sup>.

Erst als 1927 mit dem Sturz des Gouverneurs Heriberto Jara, dessen Staatssekretär Maples Arce zwei Jahre zuvor geworden war, die politische Basis des "Estridentópolis" (= Jalapa im Bundesstaat Veracruz) genannten Projektes fortfällt, die avantgardistische Programmatik der Bewegung mit einer politisch-kulturdidaktischen Auf-

---

41 Vgl. beispielsweise aus dem Ersten Gesang:

"He aquí mi poema:

¡Oh ciudad fuerte  
y múltiple,  
hecha toda de hierro y de acero!

Los muelles. Las dársenas.  
Las grúas.

Y la fiebre sexual  
de las fábricas.  
Vrbe:

Escoltas de tranvías  
que recorren las calles subversistas."

Ebd., S. 49. – Ähnliche Formen graphisch-drucktechnischen Experimentierens und räumlicher Komposition finden sich innerhalb des Estridentismus sonst v.a. bei Kym Taniya (= Luis Quintanilla), vgl. v.a. *Avión – 1917-Poemas-1923* (1923).

42 Unter dem Titel *Metropolis* (New York [T.S. Book Compagny] 1929); die Ausgabe wurde allerdings offenbar nur in kleiner Auflage gedruckt und ist sehr selten.



klärungsarbeit zu verbinden, und Maples Arce, List Arzubide und andere gemeinsam mit dem gestürzten Gouverneur Jalapa verlassen, kommt es zum Ende des *Estridentismo* als einer einheitlichen Bewegung.

### Problematisierungen<sup>43</sup>

Es wäre sicher verfrüht, aus der Analyse von nur zwei oder drei Fallbeispielen so etwas wie allgemeine Schlußfolgerungen zur Problematik der lateinamerikanischen Avantgardebewegungen insgesamt ziehen zu wollen. Trotzdem lassen sich vom Ausgangspunkt der lateinamerikanischen Futurismusrezeption aus einige Problemkonstanten erkennen, die beim Ausfüllen der zahlreichen noch vorhandenen Forschungsdesiderata zur Geschichte der Historischen Avantgarden in Lateinamerika beachtenswert erscheinen.

1) Daß – in Anführungszeichen – ‘europäische’ Avantgarden in Lateinamerika anders, und zwar nicht imitierend, also *exakt*, rezipiert werden und in einem veränderten Kontext andere Resultate ergeben, ist eine inzwischen triviale Erkenntnis. Auch die Fallbeispiele Parra del Riego und Maples Arce zeigen in diesem Sinne für die Jahre 1920/1925 jene Tendenz, die sich im Blick auf den Futurismus schon in der ersten Phase seiner Rezeption in Lateinamerika herausgebildet hatte: nämlich die Tatsache, daß einzelne Elemente der futuristischen Theorie als Anregung aufgenommen, andere hingegen bewußt vernachlässigt bzw. entsprechend einer anderen Tradition verändert werden, daß also von einer ‘Übernahme’, einer ‘Nachahmung’ ästhetischer ‘Rezepte’ ohne Reflexion der eigenen ästhetisch-sozialen Produktionsbedingungen von Kunst und Literatur (und damit logischerweise auch von einer im Vergleich zu Europa ‘defizitären’ Rezeption avantgardistischer Positionen) nicht die Rede sein kann.

---

43 Die folgenden Überlegungen bilden den Versuch, in einer systematisierteren Form Gedanken aufzunehmen, die sich aus der Diskussion der eigenen und zahlreicher anderer Vorlagen während des Berliner Kolloquiums ergeben haben und sie als eine Art ‘problematisierendes Résumé’ auf den hier im engeren Sinne untersuchten Textcorpus zu beziehen.

Es ist aber aufschlußreich zu sehen, wie gerade dem Futurismus innerhalb der Rezeption europäischer Avantgardekonzeptionen in Lateinamerika eine Schlüsselfunktion zukommt.

Denn unabhängig von der Streitfrage, ob man die Avantgarden in Lateinamerika als *Ende* und letzte Stufe einer literarischen Entwicklung seit der Romantik versteht (Octavio Paz), oder aber als den Beginn von etwas grundlegend Neuem (z.B. Nelson Osorio), so haben sie doch einen klaren (und gemeinsamen) sozialen Hintergrund, nämlich den Prozeß der Eingliederung Lateinamerikas in das entwickelte Weltwirtschaftssystem – das, was der Historiker Tulio Halperin Donghi den "pacto neocolonial" nennt –, und damit verbunden den Prozeß der zunehmenden Urbanisierung und Metropolenbildung, der Herausbildung städtischer Mittelschichten und die ganze Periode der Modernisierung des lateinamerikanischen Wirtschafts- und Sozialgefüges an der für Europa wie für Lateinamerika gleichermaßen wichtigen Epochenschwelle um 1914/19<sup>44</sup>. Der bis zu diesem Zeitpunkt dominierende Anspruch der romantischen und auch noch modernistisch-*'rubendaristischen'* Literatur, einem unbefriedigenden sozialen Leben mit der Kunst ein kompensierendes Korrelat gegenüberzustellen, läßt sich so nicht mehr länger aufrechterhalten<sup>45</sup>. Das gilt für den lyrischen Modernismus in Peru und seine Krise ebenso wie für die literarischen Traditionen Mexicos, auf die der Estridentismus antwortet und in denen – einer gelungenen Formulierung Klaus Meyer-Minnemanns zufolge – "der Modernismus in der Tat auf seinen mageren Hund gekommen" war<sup>46</sup>. Nicht umsonst hatte Maples Arce auf jene berühmte Bemerkung von Enrique González Martínez, man müsse dem (lyrischen) Schwan 'den Hals umdrehen' geantwortet, das reiche nicht: man müsse vielmehr González

---

44 Vgl. neben dem bereits zitierten (Anm. 16) Band von Agustín Cueva insbesondere Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid <sup>4</sup>1975, v.a. S. 280 ff.; José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México 1976 und für den Bereich der Literatur den kurzen, aber wegweisenden Artikel von Angel Rama, "La modernización literaria latinoamericana 1870-1910", in *Hispanérica* 12, 36 (1983): 3-19.

45 Vgl. hierzu nochmals die bereits zitierten (Anm. 16) grundlegenden Überlegungen von Françoise Pérus und Angel Rama, sowie Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona 1983 (v.a. zur 'Säkularisierung' des literarischen Weltbilds im Modernismus) und die Einleitung von Osorio in *Manifestos, proclamas*, op.cit. (Anm. 2), S. XII ff.

46 Klaus Meyer-Minnemann, "Der Estridentismus", op.cit., S. 35.

Martínez den Hals umdrehen. – Ähnlich wie in Europa die veränderten sozialen Bedingungen zu einer "crise des valeurs symbolistes" (Michel Décaudin) und in der Folge (unter anderem) zur Herausbildung der Historischen Avantgarden führen, so gerät in Lateinamerika der Modernismus in seine Krise, und zwar ebenso sehr in eine der Glaubwürdigkeit angesichts einer offenkundig anderen Realität als der literarisch vertretenen, wie auch in eine Krise der Verbalität.

In diesem Moment ist der Futurismus das früheste in Lateinamerika diskutierte Angebot einer Lösung des Problems; er hat deswegen auch eine Resonanz in ganz Lateinamerika gefunden, die nachfolgende Konzepte, Manifeste etc. avantgardistischer Bewegungen aus Europa in Lateinamerika so nicht mehr erreichten.

Das hängt vor allem damit zusammen, daß die beiden Grundsatzüberlegungen, die letzten Endes hinter allen ästhetischen Forderungen Marinettis standen, nicht nur auf Italien, sondern ebenso auf die ähnlich gelagerten Probleme in den sich entwickelnden metropolitanen Zentren Lateinamerikas zuträfen (vgl. in diesem Kontext auch die einleitend als Motto zitierte Bemerkung Prezzolinis, der die Herausbildung des Futurismus viel eher für die lateinamerikanischen Länder erwartet hätte): nämlich zum einen die – zweifellos hellstichtige – Beobachtung, daß sich mit dem Wandel der modernen Technik auch die menschliche Wahrnehmung vollständig verändert und entsprechend auch in ästhetischer Hinsicht zu einer "vollkommenen Erneuerung der Sensibilität" geführt habe. Bei Marinetti ist dieser Gedanke am prägnantesten zusammengefaßt im Manifest vom Mai 1913, wenn es über die "sensibilità futurista" heißt (Überlegungen übrigens, die in systematisierter Form erst wieder bei Walter Benjamin aufgenommen werden):

Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofo, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande cotidiani (sintesi di una giornata del mondo) *non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.*<sup>47</sup>

---

47 *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà* (Manifest v. Mai 1913), in F.T.M., *Teoria e invenzione*, op.cit. [Anm. 3], S. 65 f. (Hervorhebung T.B.).

Die zweite Grundsatzüberlegung ist praktisch die Folgerung aus dieser ersten Beobachtung, nämlich Marinettis Überzeugung, daß dieser neuen Sensibilität eine neue Kunst entsprechen müsse – mit anderen Worten: daß der ungleiche Entwicklungsstand der Literatur- und Kunstproduktion gegenüber demjenigen der modernen Technik nur durch einen erheblichen 'Modernisierungsschub' ausgeglichen werden könne und auch dringend ausgeglichen werden müsse.

2) In diesem Sinne ist auffallend, daß die *praktische* Rezeption des Futurismus (bzw. einzelner seiner Aspekte) erst zeitlich versetzt, nämlich nach 1920, erfolgt, also zu einem Zeitpunkt, wo sich eine *theoretische* Auseinandersetzung mit seinen Prämissen (in ästhetischer, nicht in politischer) Hinsicht kaum noch feststellen läßt.

Am unmittelbarsten ist der Einfluß des Futurismus auf die latein-amerikanischen Autoren zunächst in thematischer Hinsicht zu erkennen, das heißt als Auslöser einer entscheidenden *Erweiterung des poetischen Objektbereiches* im Sinne eines Modernisierungsschubs, der den veränderten gesellschaftlichen Realitäten Rechnung trägt. An die Stelle der Schwäne treten als lyrische Bilder und Themen nun die Fabriken und die Industrialisierung ebenso wie der Sport, die Geschwindigkeit mit Hilfe moderner Transportmittel (Flugzeug, Eisenbahn, Motorrad) und die Ergebnisse nicht-literarischer Bereiche der kulturellen Produktion wie etwa der Film mit seinen Stars oder der Jazz. (Zu allen diesen Bereichen lassen sich innerhalb der hier analysierten Textcorpora problemlos Beispiele finden.) – Die damit potentiell verbundene Gefahr, daß es nämlich im Laufe der Zeit nur zu einer oberflächlichen Erneuerung des poetischen Ausdrucks auf der Ebene einer einfachen Themenmodernisierung kommt, wohingegen zu einer wahrhaft 'neuen Lyrik' auch eine grundsätzlich veränderte Sensibilität (durchaus auch im Sinne der Forderungen Marinettis) gehört, hat als erster klar César Vallejo angesprochen, wenn es in den Eingangssätzen seiner kurzen Skizze zur "poesía nueva", einem der Basistexte der peruanischen Avantgarde nach 1925, heißt:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras 'cinema', 'avión', 'jazz-band', 'motor', 'radio' y, en general, de todas las

voces de la ciencia e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva.<sup>48</sup>

Auffallend ist dabei das nationenübergreifende Moment einer 'Internationalisierung' der lateinamerikanischen Avantgardebestrebungen, die dazu führt, daß keinesfalls nur neuere europäische Kunst- und Literaturkonzeptionen rezipiert und gegebenenfalls in die eigenen Bemühungen integriert wurden, sondern daß vor allem auch die Avantgardeströmungen innerhalb der unterschiedlichen Länder Lateinamerikas selbst sich durchaus gegenseitig wahrgenommen haben. Texte aus Maples Arces *Vrbe* erschienen – wenn auch nicht unmittelbar nach ihrer Erstpublikation – auch in Peru, nämlich im (für die peruanische Avantgardebewegung wichtigen, wenn auch weit entfernt von Lima veröffentlichten) *Boletín Titikaka* aus Puno<sup>49</sup>; dort erscheinen aber auch Texte von Borges und Huidobro und – über dem Umweg Uruguay – auch von Parra del Riego. – Die mexikanische Avantgarde wird kritisch auch in Argentinien wahrgenommen: Jorge Luis Borges schrieb, wenige Monate, bevor mit *Fervor de Buenos Aires* sein eigener wichtigster Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der argentinischen Literaturavantgarden erschien, für die von ihm mitgestaltete Zeitschrift *Proa* eine längere (kritische) Rezension der *Andamios interiores*<sup>50</sup>. Zusammen mit Vicente Huidobro und Alberto Hidalgo hatte er zuvor, wie bereits erwähnt, den ersten Überblick über die neuere lateinamerikanische Lyrik der Zeit, nämlich den *Índice de la nueva poesía americana* wenn nicht ediert, so doch eingeleitet und die Publikation gefördert. Und umgekehrt: auch Borges' Texte werden schnell in Mexico bekannt.

Zusammen mit diesem Wechsel des lyrischen Paradigmas ist aber auch eine entscheidende Veränderung der Funktion und der Selbst-

---

48 César Vallejo, "Poesía nueva", in *Obras completas IV: El arte y la revolución*, Barcelona 1978, S. 113 f.; der Text entstand 1926 in Paris und wurde zunächst dort in Vallejos eigener Zeitschrift, dann (No. 9, agosto de 1927, S. 225) auch in *Amauta* veröffentlicht.

49 Nämlich in No. 12 vom Juli 1927; einen Überblick über den Inhalt der Zeitschrift gibt die höchst nützliche Bibliografie von Miguel Angel Rodríguez, "Guía del Boletín Titikaka (Puno 1926-1930)", in *Hueso Húmero*, 10 (1981): 184-204 und No. 11: 140-159.

50 Jorge Luis Borges, "Andamios interiores de Manuel Maples Arce", in *Proa*, diciembre de 1923: 120-123. (Der Text findet sich, wie viele der frühen literatur-, kunst- und filmkritischen Texte Borges', nicht in den *Obras completas*.)

auffassung des Dichters zu erkennen. Der modernistische Lyriker – der chilenische Kritiker Federico Schopf hat zuletzt noch einmal eindrücklich darauf hingewiesen – hat seinem Rollenverständnis nach im wesentlichen eine sozusagen 'hohepriesterähnliche' Funktion,

no sólo es inspirado – es decir, alcanza una relación exclusiva de conocimiento consigo mismo y con la realidad –, sino que es también un artifice, un conocedor de los instrumentos para la elaboración de los poemas.<sup>51</sup>

Auch wenn Schopf die soziale Entlohnung, die dieses Dichten mit sich bringt (Reisemöglichkeiten, Stipendien, Regierungsstellen), zu idealistisch sieht und in seiner Bedeutung zu gering veranschlagt ("es un profesional que, en la mayoría de los casos, no obtiene reconocimiento – ni social ni económico – por parte de la sociedad burguesa"), so liegt hier doch eines der entscheidenden Momente, gegen das sich die Avantgarden wenden. Die Trennung von Kunst und Leben wird hier (zumindest intentional) aufgehoben zugunsten ihrer Ineinsetzung, wobei deren Folge unter anderem gerade in der Zerstörung des Auratischen und in der Desakralisierung des Autors und des künstlerischen Schöpfungsvorgangs liegt. Beim *estridentismo* läßt sich darüber hinaus, stärker noch als bei den meisten anderen Avantgardebewegungen in Lateinamerika, ein deutlicher *Kollektiv*charakter bei der Durchsetzung der ästhetischen Ziele der 'Bewegung' erkennen. (In der Form der Montage findet dies – in den hier näher untersuchten Beispielen zumindest bei Hidalgo und Maples Arce – auch die entsprechende literarische Gestalt: die des 'Gefundenen', 'Zufälligen', ungeformt in den künstlerischen Text integrierten Materials.) – Was die Autoren der Historischen Avantgarden in Europa wie Lateinamerika mit den Ästhetizisten verbindet, ist ihre Ablehnung einer zweckrational geordneten Welt; "was sie von jenen unterscheidet, ist der Versuch, von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren": Auch hier lassen sich Peter Bürgers, vor allem an Beispielen aus der französischen Literaturgeschichte gewonnenen theoretischen Überlegungen übertragen, insbesondere da, wo Bürger als eines der Kennzeichen der Avantgarden ihre Negation der Auto-

---

51 Federico Schopf, "Deslinde de la noción de vanguardia", in ders., *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma 1986, S. 13-36, beide Zitate S. 16.

nomie der Kunst und ihre Überführung in eine neue, *andere* Lebenspraxis hervorhebt<sup>52</sup>.

3) Bleibt als Problem dasjenige der 'Soziologie der Avantgarden' (der Begriff stammt ursprünglich, wie erhebliche Teile der auf die Künstlerischen Avantgarden bezogenen ästhetischen Debatte der sechziger und siebziger Jahre, aus Italien, nämlich von Edoardo Sanguineti)<sup>53</sup> sowie die Crux der Definition von 'Avantgarde' und der zeitlichen Bestimmung ihres Anfangs und gegebenenfalls ihres Endes.

Unabhängig davon, daß die Avantgarden in der Tat – wie Barck, Schlenstedt und Thierse in der Einleitung ihres wichtigen Sammelbandes (1979) formulierten – "vordergründig bestimmt durch die Destruktion von Tradition schlechthin"<sup>54</sup> erscheinen, so sind sie jedenfalls keineswegs, wie dies in einer ersten Phase der Diskussion u.a. Lukács und Adorno, aber auch Sanguineti unternommen haben, umstandslos mit 'Moderne' identifizierbar. Avantgarde geht über Stilrichtungen wie Naturalismus, Ästhetizismus, Symbolismus, aber auch über "deren Attacke gegen repräsentativen oder dekorativen Kunstgebrauch hinaus, sucht sich – wie die Polemik mit dem Symbolismus zeigt – theoretisch und praktisch von deren Modernität abzusetzen"<sup>55</sup>. Der Versuch – u.a. in der Bemühung, sich den Mechanismen des Kunst- und Literaturmarktes zu widersetzen – endet jedoch schnell in der mehrfach beschriebenen Aporie der Avantgarden und führt (in Europa wie Lateinamerika) dazu, daß die Avantgardebewegungen einem permanenten Erosionsprozeß unterliegen.

Im Bemühen, diese Erscheinungen historisch und soziologisch konkreter zu fassen, haben insbesondere die Autoren der großangelegten *Comparative History of Literatures in European Languages* in

52 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, op.cit. (Anm. 18), v.a. S. 67 ff., Zitat S. 67.

53 Edoardo Sanguineti, "Sociologie de l'avantgarde", in *Littérature et société* [Colloque de 1964], Bruxelles 1967, S. 11-18; der Begriff wird hier im wesentlichen noch unspezifisch als Widerstand gegen die Mechanismen des literarischen Marktes seit Baudelaire verstanden.

54 Barck/Schlenstedt/Thierse (Hrsg.), *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*, Berlin/DDR 1979, S. 11. Der Band ist eine der wichtigsten – v.a. anhand von Fallstudien argumentierenden – Ergänzungen zu Bürgers Avantgarde-Theorie, enthält jedoch keine Überlegungen zu außereuropäischen Literaturen.

55 Ebd., S. 9.

zwei stabilen Bänden versucht, einige Konstanten der Avantgardebewegungen herauszuarbeiten und dabei (v.a. Adrian Marino, Robert Estivals) eine Art von Zyklentheorie (*cycle intérieur*, *cycle social* bzw. *cycles intra- et intersystèmes*) der Avantgarde entwickelt<sup>56</sup>. Bei Jean Weisgerber schließlich hat die Problematisierung dieser Überlegungen zu einem bemerkenswerten ersten Versuch einer soziologischen Definition geführt, der wegen seiner grundsätzlichen Bedeutung hier in extenso zitiert sei: ihm zufolge sind die Avantgarden

des mouvements artistiques à prétentions révolutionnaires qui prennent conscience de leur système dans les sociétés industrielles (ou en voie d'industrialisation) du XX<sup>e</sup> siècle, là où règne la liberté d'opinion nécessaire à leur expansion, et chaque fois que les schémas régissant les domaines social et culturel se voient considérés par une minorité d'intellectuels comme épuisés et, par conséquent, comme incapables d'être imités et renouvelés.<sup>57</sup>

Ansätze, wie solche Überlegungen unter dem Gesichtspunkt der *Produktion* von Kunst und Literatur auf der Basis sozialhistorischer Fragestellungen zu formulieren sind, hat inzwischen vor allem der englische Kritiker Raymond Williams in seinem nachgelassenen Buch *The politics of modernism* (1989) vorgelegt<sup>58</sup>.

Die Anregungen, die sich aus diesen, fast immer aus der Analyse europäischer Avantgardebewegungen gewonnenen Kriterien aus der ästhetischen Debatte der letzten Jahre auch für die Verhältnisse in

---

56 Jean Weisgerber (Hrsg.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle* [= *A Comparative History of Literatures in European Languages*, ed. ICLA, Bd. 4 und 5], Budapest 1986, v.a. Bd. 2, S. 1043 ff. und 1090 ff.; ähnlich letztlich auch der speziell auf Lateinamerika bezogene (allerdings nur auf der Ebene der 'großen Texte' – von Vallejo, Huidobro, Neruda – verbleibende) Artikel von Saúl Yurkievich (ebd., S. 1072-1084) in seiner Gegenüberstellung der beobachteten "rupture de la permanence" mit der Kategorie der "permanence de la rupture".

57 Ebd., S. 1042. – Zahlreiche weitere Definitionsversuche finden sich dokumentiert in dem (ansonsten blassen und hinter dem erreichten Diskussionsstand zurückbleibenden) Sammelband Manfred Hardt (Hrsg.), *Literarische Avantgarden*, Darmstadt 1989.

58 London 1989; dort v.a. die Artikel "Metropolitan Perceptions and the Emergence of Modernism", "The Politics of the Avant-Garde" und "Language and the Avant-Garde"; wichtig auch die Einleitung des Herausgebers Tony Pinkney, "Modernism and Cultural Theory". – Allerdings versteht auch Williams – ungeachtet zahlreicher wichtiger Einzelbeobachtungen – die Avantgarden unbefriedigenderweise letztlich als eine Art *radikalisierende Überbietung* der Moderne, wenn er (v.a. S. 51) drei "Stufen" von Oppositionsgraden gegen die künstlerischen Traditionen ansetzt, deren letzte die Avantgarden seien.



Lateinamerika gewinnen lassen, sind noch lange nicht ausgeschöpft. In historischer Perspektive gilt dies gerade auch im Blick auf den im Prozeß der Metropolenbildung in Lateinamerika expandierenden und sich nach 1910 erheblich verändernden literarischen Markt, der den Umbruch zwischen den Positionen des Modernismus und der Avantgarden mitprägt. Hier bedeutet 'Avantgarde' wesentlich stärker als in Europa den Anspruch einer bestimmten sozialen Schicht, die bislang kaum künstlerisch tätig geworden bzw. repräsentiert worden war, nunmehr an den Prozessen der künstlerischen (und damit auch ideologischen) Überformung sozialer Sachverhalte partizipieren zu wollen<sup>59</sup>. Wenn es bei Raymond Williams in scheinbar paradoxer Ineinsetzung ästhetischer und sozialer Kriterien heißt, "The most important general element of the *innovations in form* is the fact of *immigration to the metropolis*", und weiter, "and it cannot too often be emphasized how many of the major innovators were, in this precise sense, immigrants"<sup>60</sup>, so ist dies ein Gesichtspunkt, der in überraschendem Maße auch für Lateinamerika gilt. (Gerade anhand des Beispiels Parra del Riego ließe sich übrigens im Detail auch ein deutlich ausgedrücktes Leiden an der Großstadt zeigen, die gleichzeitig besungen wird.)

Nicht zu übersehen und in den bisherigen Analysen häufig viel zu wenig gewürdigt ist aber auch die politische Dimension dieser Texte<sup>61</sup>. Selbst ein auf den ersten Blick aufgrund seiner literarischen Produktion eher unpolitisch erscheinender Autor wie Valdelomar war bis kurz vor jenem Zeitpunkt, als er – wie in dem Einleitungszitat – Marinetti und dessen Aktivitäten in den römischen Literatencafés

---

59 Der Beitrag in Weisgerbers Werk (op.cit., Bd. 1, S. 296-304, Gloria Videla de Rivero, "L'ultraïsme en Espagne et en Amérique latine", Teil II: Amérique latine) gibt als Zusammenfassung aller lateinamerikanischen Avantgardebewegungen nur einen äußerst summarischen Überblick, ohne diese soziale Funktion zu berücksichtigen; ebenso, S. 193-217, die Kurzdarstellungen zur Futurismus-Rezeption außerhalb Italiens.

60 Ebd., S. 45 (Hervorhebung T.B.).

61 Hier ist der Polemik Nelson Osorios zuzustimmen, der (*Manifestos*, op.cit. [Anm. 2], S. IX) in Abgrenzung zur "historiografía literaria [...] donde los criterios inmanentistas siguen imperando" die Ansicht vertritt, es sei notwendig "insistir en la necesidad de tomar conciencia de que el proceso literario [...] no sigue un desarrollo independiente del conjunto de las otras formaciones que se dan en la vida social y cultural": "para que sea *historia literaria* y no mera *ordenación cronológica* de textos, es necesario que ésta muestre los nexos de articulación de los hechos literarios con la evolución del conjunto del que forman parte".

beschrieb, der Sekretär des sozialen Reformpolitikers Billinghurst, der in eben jenem Jahr 1914 in einem Militärputsch entmachtet wurde: deswegen, als diplomatischer Vertreter der Regierung Billinghurst, war Valdelomar in Rom und kam nach dessen Sturz nach Peru zurück, wo er während einer Wahlveranstaltung starb. Parra del Riego wurde in Uruguay politisch aktiv und verfaßte Artikel für die Zeitung *El bien social*; seine Frau, die Dichterin Blanca Luz (mit vollem Namen: Blanca Luz Brum de Parra del Riego) las nach seinem Tod sowohl seine als auch ihre Gedichttexte zusammen mit Magda Portal und Serafín Delmar während der ersten (aber auch weiteren) jener *Fiestas de la planta*, die Raúl Haya de la Torre eingerichtet hatte, "declarada fiesta del proletariado de Lima", und die hinterher (man beachte die soziale Dimension des Sports in diesem Zusammenhang) in ein Sportfest (Fußballspiel *chauferes* gegen *textiles*) überging<sup>62</sup>. Und Maples Arce träumte als ein (ja keinesfalls ganz rangniedriger) Funktionär der mexikanischen Revolution davon, deren soziale Grundsätze mit seinen literarischen Ausdrucksformen in Einklang zu bringen.

Die Rezeption des Futurismus in Lateinamerika nach 1920 wird von solchen politischen Momenten deutlich überdeckt. Als Marinetti 1926 nach Lateinamerika kam, wurde sein Vortrag in São Paulo verhindert; unter Bezug darauf, daß er inzwischen einer der Vertreter des italienischen Faschismus geworden war, riefen die Studenten statt der futuristischen Forderung "parole in libertà" (Worte in Freiheit) "legume in libertà" (Gemüse in Freiheit) und warfen solange mit Obst, bis Marinetti hinter dem Rednerpult emporkam und den Abbruch der Veranstaltung bekanntgab.

Hier – nicht *nur* hier, aber *spätestens* hier – zeigt sich, daß Avantgarde nicht nur darin besteht, "ihu, ihu, ihu" zu dichten, wie es ironisch in Valdelomars frühem Bericht dargestellt wird. Das "fuoco purificatore", das Marinetti im römischen Café propagiert und das Valdelomar als erster in Peru verbreitet, erhält dann – gerade in Lateinamerika – Züge, die über das rein Literarische weit hinausgehen.

---

62 Der Vorgang ist (mit Fotos) beschrieben in *Amauta*, 6 (1927): 33-36 (dort auch Textabdruck).

## ANHANG

**Materialien zu Marinettis Lateinamerika-Reise 1926**

Die Tatsache, daß Filippo Tommaso Marinetti 1926 von Italien nach Lateinamerika reiste und dort eine Anzahl (im übrigen höchst umstrittener) Vorträge hielt sowie zahlreiche Autoren der lateinamerikanischen Avantgardebewegungen traf, ist seit langem bekannt. Erstaunlicherweise sind dazu bisher kaum nähere Informationen verfügbar; weder in der Literatur über Marinetti, noch in der über den Einfluß des Futurismus und der italienischen Kultur in Lateinamerika. An den Stellen, an denen von ihr die Rede ist, wird häufig noch nicht einmal eine klare Datierung dieser Reise gegeben, sondern sie meistens – vage – mit der Angabe "Ende 1925/Anfang 1926" angesetzt. Ebenso unzutreffend ist die Behauptung, es fänden sich "pratiquement pas de traces de publications sur les activités de Marinetti"<sup>1</sup>.

In diesem Zusammenhang erlaubt die Veröffentlichung von Marinettis Tagebüchern der Jahre 1915 bis 1921 (die einen Anhang über die Lateinamerika-Reise enthält) einige Präzisierungen; allerdings erfolgte sie erst 1987<sup>2</sup>. Die Publikation bzw. Wiederveröffentlichung – zumindest auf spanisch – der Berichte von Mário de Andrade (ursprünglich im *Diário Nacional* vom Februar 1928 und vom Februar 1930), vor allem aber die des Berichtes von Mário da Silva Brito<sup>3</sup> über den brasilianischen Teil von Marinettis Reise sowie eine gezieltere Suche nach argentinischen Veröffentlichungen der Zeit ergeben einen gewissen Eindruck der Ereignisse.

Waren nach der Veröffentlichung des Ersten Futuristischen Manifests die Widerstände in Lateinamerika von Seiten literarisch interessierter Kreise zunächst ästhetischer Art gewesen, schlofen dann

---

1 Martine Pasquet, "Echos futuristes hispano-américains", in "Les Futurismes I", *Europe*, 53, 551 (1975): 144-147, Zitat S. 144.

2 Filippo Tommaso Marinetti, *Taccuini 1915-1921*, a cura di Albert Bertoni, Bologna 1987; dort im Anhang (S. 513 ff.) Marinettis Tagebücher zur Reise nach Lateinamerika.

3 *Angulo e Horizonte*, São Paulo 1969; auf spanisch zusammengestellt in Aracy Amaral (Hrsg.), *Arte y Arquitectura del modernismo brasileño, 1917-1930* [Übersetzung von Marta Traba], Caracas 1978 (*Biblioteca Ayacucho*, 47).

aber ein, so erwachten sie seit Anfang der zwanziger Jahre unter politischem Gesichtspunkt neu. Nach einer Phase des Futurismus, die politisch eher von anarchistischem Gedankengut geprägt war (u.a. *Manifesto del partito futurista italiano*, 1918), hatte sich Marinetti ab etwa 1920 dem italienischen Faschismus unter Mussolini angeschlossen (u.a. *Al di là del Comunismo*, 1920, und *Futurismo e Fascismo*). Vor allem Mariátegui hatte in Peru Marinettis politisches Engagement attackiert<sup>4</sup>; als Marinetti nach Lateinamerika reiste, war diese Kritik Allgemeingut geworden.

Heißt es in Marinettis propagandistisch angelegter Schrift *Marinetti e il futurismo*: "Trionfale esplosione del Futurismo nell'America del Sud con 35 mie conferenze-declamazioni (Rio de Janeiro, S. Paolo, Santos, Buenos Aires, La Plata, Córdoba, Rosario, Montevideo)", so sah die Wirklichkeit deutlich anders aus. Das Tagebuch seiner Reise beginnt am 20. Mai, wo er in Rio de Janeiro Manuel de Bandeira trifft; dort besucht er den Botanischen Garten und beschreibt bzw. zeichnet unterschiedliche Palmensorten. Sorgfältig werden in der Folge die offiziellen Besuche ("Banchetto all'Ambasciata d'Italia", 20.5.) und Radietermine verzeichnet, bei denen er "in italiano poi in francese" über den Futurismus spricht. Am 24. Mai findet dann der Vortrag in São Paulo statt. Bei Marinetti heißt es:

La Cavalleria carica gli studenti che tentano di scavalcare i muri e invadere il Teatro del Casino Antartico. [...] Un noto letterato parla *contro* il futurismo. [...] Fischii applausi in crescendo delirante. Pioggia proiettili vegetali bombette tritrac che scoppiano in platea.<sup>5</sup>

Das entspricht ziemlich exakt dem Bericht Mário da Silva Britos. Schon zuvor seien in der Stadt *coplas* aufgetaucht, die unter anderem besagten:

4 Zunächst in "Marinetti y el futurismo", jetzt in *La escena contemporánea (Obras completas, Bd. 1)*, Lima 1959, S. 185-189; dann v.a. in "Aspectos viejos y nuevos del futurismo", während seines Italienaufenthaltes verfaßt und im August 1921 in *El Tiempo* erstveröffentlicht, jetzt in *Cartas de Italia (Obras completas, Bd. 15)*, Lima 1969, S. 220-223. – Trotzdem hat Mariátegui aber auch noch später Texte Marinettis veröffentlicht, z.B. "Movimiento futurista" in *Amauta*, 10 (1927): 29-30 mit einem ihm gewidmeten Photo Marinettis.

5 Marinetti, op.cit., S. 522.

Ay Marinetti  
 si yo fuera tú  
 daría conferencias  
 montado en un bambú.

Bei der Veranstaltung selbst seien "huevos podridos, sillas, graderías, pedazos de madera y globos de agua" gegen Marinetti geschleudert worden; im allgemeinen Skandal und nach wiederholten Versuchen, zu Wort zu kommen, habe er mit dem Ruf "El futurismo es consciente de ser el cerebro del mundo" die Bühne verlassen, habe aber danach vor Wut und Enttäuschung zweieinhalb Stunden kaum sprechen können<sup>6</sup>. Der Rest des Aufenthaltes in Brasilien verlief geordnet (vor allem im Kreis von Botschaft, Konsulat, Automobilclub und Banca Francese-Italiana), bei öffentlichen Auftritten unterbrochen lediglich "dai soliti 5 o 6 Matteottiani"<sup>7</sup>; doch konnte er im Kreis der italienischen Kolonie ohne Störungen sogar über "Mussolini und das neue Italien" sprechen.

Aber auch in Argentinien gibt es Proteste gegen Marinettis politische Ansichten. Während hier die Vorträge, die vor allem von Pirandello und dem "Teatro Sintetico" handeln oder aus der Deklamation von Gedichten bestehen, ungestört verlaufen, Marinetti eine Ausstellung mit unter anderem Bildern von Norah Borges eröffnet<sup>8</sup> und über die Prinzipien futuristischer Malerei spricht sowie die üblichen Botschaftsempfänge und Radiointerviews absolviert, erscheinen hier jedoch skeptische Presseartikel.

Zur Ankunft in Argentinien (am 7. Juni; das Tagebuch hat zu dieser Zeit eine Lücke) publiziert *Crítica* das Gedicht *Volando sobre el corazón de Italia*, das aber bereits aus dem Jahr 1911 stammt; *Nosotros* druckt den Text in der Nummer vom Juni 1926 nach<sup>9</sup>, läßt aber im selben Heft einen Autor ("Carlos Reta") mit dem Artikel "El 'fascismo' considerado por un solitario" zu Wort kommen, dessen

6 *Arte y arquitectura*, op.cit., S. 160 ff.

7 Giacomo Matteotti war jener Sprecher der Sozialistischen Partei in Italien, der unmittelbar nach einer Parlamentsrede gegen Mussolini unter spektakulären Umständen gekidnappt und ermordet worden war (1924) und nach der Auffindung des Leichnams die mit Abstand ernsteste Regierungskrise Mussolinis auslöste.

8 Bei der kurz darauf erfolgenden zweiten Begegnung lernt Marinetti übrigens auch deren Bruder kenne, erwähnt ihn aber nur mit einem einzigen kurzen Satz: "Il fratello Borges è presente. *Timido ironico con occhiali neri*" (ebd., S. 541).

9 20 (1926), Bd. 53, No. 205, S. 154-162; als Übersetzer ist Alfredo A. Bianchi (der Direktor von *Nosotros*) genannt.

Name das Pseudonym eines "distinguidísimo intelectual italiano" sei "que ha debido emigrar a Francia": "su valor de información sobre algo muy poco conocido en Argentina es indudable"<sup>10</sup>.

Der Rückblick auf Marinettis Argentinien-Aufenthalt erscheint in *Nosotros* dann kurz darauf<sup>11</sup> in der Kolumne "Notas y comentarios". Hier werden die *Befürchtungen* angesichts des Besuches ebenso deutlich angesprochen wie die 'Aufteilung' in einen ästhetisch wertvollen und einen politisch verdammenswerten Marinetti, die sozusagen den Erfolg des Besuches sichert:

La presencia de Marinetti en la Argentina ha sido acogida con general simpatía en todos los círculos intelectuales. *Disipado a tiempo el temor, que parece haberse fundado en un equívoco, de que pudiese visitarnos en calidad de propagandista del fascismo*, no teníamos sino motivos de satisfacción al verle entre nosotros.<sup>12</sup>

In der Tat ist dann von den persönlich sympathischen Eigenschaften Marinettis im Umgang die Rede, der als "nuestro huésped y amigo" bezeichnet wird. – Bei Marinetti selbst ist für diese Tage (25. bzw. 28. Juni) nochmals von Demonstrationen, wenn nicht gegen ihn persönlich, so doch gegen den Faschismus die Rede: "Al momento del primo moto del treno tre individui retti immobili gridano: Viva Matteotti! – Rispondo agitando il cappello: Viva l'Italia." Selbst im Gespräch mit dem argentinischen Staatspräsidenten, Alvear, spricht er dann die "dimostrazioni comizi che si preparano per il Luglio in odio a Mussolini per commemorare Matteotti" an (dessen Ermordung zwei Jahre zurückliegt); Resultat: "Alvear mi dice che unico sistema è non proibire"<sup>13</sup>.

So erfolgreich, wie es Marinetti post festum darstellt ("trionfale esplosione del futurismo"), war die Reise jedenfalls keineswegs, wenngleich aus diesem Anlaß immerhin auch Übersetzungen seiner Werke erschienen<sup>14</sup> oder (wie in Brasilien) vereinbart wurden und sich zumindest via der überreichten und mit datierten Widmungen

10 Ebd., S. 207-231; der Text stößt übrigens in Italien prompt auf Widerspruch, nämlich in *Il Giornale* (Pisa); vgl. die Notiz in *Nosotros* 20, 54 (1926): 141 f.

11 In Bd. 53, S. 282 f.

12 Ebd., S. 282; Hervorhebung T.B.

13 Marinetti, op.cit., S. 540 f.

14 U.a. *Como se seducen las mujeres y se traicionan los hombres*, Buenos Aires 1926: Editorial Tor: Zur Übersetzung von *Le futurisme* vgl. auch die beigelegte Abbildung.



Marinetti mit seiner Frau auf dem Dampfer "Giulio Cesare" während der Überfahrt nach Argentinien, 1926 (Privatphoto).



Umschlag der argentinischen Ausgabe von Marinettis *Le futurisme* in der Übersetzung von Gómez de la Mata und Hernando Luquero (nach 1920).



versehenen Bücher (aus dem Nachlaß jetzt in der University Yale) der Kontakt zu einer ganzen Anzahl lateinamerikanischer Autoren nachweisen läßt. – Zurückgekehrt nach Lateinamerika ist Marinetti jedenfalls erst zehn Jahre später, im September 1936, zur Tagung des PEN-Clubs in Buenos Aires.

## RESUMEN

La ponencia parte de un texto – hasta ahora muy poco conocido – del autor peruano Abraham Valdelomar, en el que describe como se encontró ocasionalmente con Marinetti en un café de Roma. En comparación con otros documentos que reseñan al *Manifiesto Futurista* y a Marinetti (Darío 1909; Nervo 1909; Vasseur 1909) el texto de Valdelomar (1914) es tardío. Su artículo como también las demás declaraciones fueron ambivalentes y hasta desfavorables.

Esto se analiza dentro del contexto específico del desarrollo de una lírica 'post-modernista'. Al "agotamiento del modernismo" Valdelomar responde con un esteticismo radical.

En dirección contraria van los dos casos estudiados de la concepción vanguardista de la literatura, el de Juan Parra del Riego y el de Manuel Maples Arce. Juan Parra del Riego está claramente marcado por las ideas del futurismo, pero recoge solamente en parte sus premisas. Dentro de su lírica 'nerviosa' y extática son típicas sus poesías sobre el fútbol y la velocidad deportiva.

En Maples Arce, el fundador del *estridentismo* mexicano, se puede comprobar también una influencia decisiva del futurismo. Pero igualmente la recepción es más bien selectiva y está situada en otro contexto latinoamericano.

Las reflexiones finales acerca de la percepción del futurismo intentan problematizar resumidamente este aspecto de la "recepción fraccionada" del futurismo dentro del debate estético de los últimos años.

El anexo da a conocer algunos materiales sobre la estancia del "fundador del futurismo" en Argentina y Brasil en 1926 y de la discusión política que causó en los círculos culturales correspondientes de los dos países.

Mechthild Albert

RAMON GOMEZ DE LA SERNA UND  
DIE LATEINAMERIKANISCHE AVANTGARDE.  
VOM MYTHOS ZUM DIALOG

Wenige Jahre nach dem Tod Ramóns würdigt Octavio Paz den spanischen Avantgardisten<sup>1</sup> mit folgenden Worten:

Para mí es el gran escritor español: el Escritor o, mejor, la Escritura. [...] hubo un momento en que la modernidad habló por la boca de Gómez de la Serna. [...] ¿Cómo olvidarlo y cómo perdonar a los españoles e hispanoamericanos esa obtusa indiferencia ante su obra? Con Ramón Gómez de la Serna y unos cuantos más – Huidobro, Tablada, Macedonio Fernández – nace la poesía moderna de España e Hispanoamérica. Nace hablando en prosa y en francés y japonés. Nace como una doble herejía: un prosaísmo y un cosmopolitismo.<sup>2</sup>

Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext, das bedeutet: kultureller Kontakt und literarische Rezeption im Rahmen der Avantgarde, unter dem Zeichen des Kosmopolitismus. Spanische Avantgarde im hispano-amerikanischen Kontext bedeutet zudem, wie Paz mit Bezug auf die Lyrik der Generation von 1925 sagt: "Un archipiélago en ese mar áspero y sordo que son España y América Latina"<sup>3</sup>. Ihren privilegierten insularen Charakter verdankt die moderne Literatur Spaniens und Lateinamerikas dem gemeinsamen avantgardistischen Selbstverständnis und jenem "nuevo espíritu cosmopolita", den Guillermo de Torre 1925 als wesenhaftes Merkmal der Avantgarde bezeichnet<sup>4</sup>. Das Archipel liegt jedoch innerhalb des

---

1 Die Frage nach Ramóns Zugehörigkeit zur Avantgarde, bzw. zur Moderne (vgl. den Beitrag von E. Dehennin Galle) kann hier nicht geklärt werden; es sei verwiesen auf die Arbeiten von Ronald Daus, *Der Avantgardismus Ramón Gómez de la Sernas*, Frankfurt am Main 1971 und Francisco Umbral, *Ramón y las vanguardias*, Madrid 1978.

2 Octavio Paz, "Una de cal...", in *Papeles de Son Armadans*, CXL (1967): 186-197, hier 186/187.

3 Ibid., S. 188.

4 Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Vorabdruck des Kapitels "El nuevo espíritu cosmopolita", in *Nosotros*, 193 (1925): 211-224.

"sistema dual y contradictorio"<sup>5</sup>, das die spanische und die latein-amerikanische Literatur in ihrer widersprüchlichen Einheit bilden. Es bleibt somit nicht unberührt von den Gezeiten eines historischen Antagonismus, der ein Geflecht von Bildern und Projektionen, Wahrnehmungs- und Erklärungsmustern impliziert. Im folgenden sollen nun Texte, in denen Ramón Repräsentanten der lateinamerikanischen Avantgarde porträtiert, daraufhin befragt werden, welches Amerikabild sich dem Spanier durch sie erschließt, bzw. er auf sie projiziert. In welchem Verhältnis stehen die verbindenden Momente einer kosmopolitischen Avantgarde zu den potentiell trennenden Faktoren einer historisch geprägten Alteritätserfahrung? Und: Inwieweit werden, aus der Perspektive des Spaniers<sup>6</sup>, die traditionellen Paradigmen des spanisch-amerikanischen Kulturkontakts in Anbetracht der gemeinsamen Konstruktion einer grenzüberschreitenden Moderne abgelehnt, beibehalten oder umgedeutet?

Im Jahre 1926, anlässlich einer durch Vermittlung Ortega y Gasset geplanten Reise nach Buenos Aires, verfaßt Ramón für eine ihm gewidmete Sondernummer der Zeitschrift *Martín Fierro*, in der ihm die bedeutendsten Vertreter der argentinischen Avantgarde Tribut zollen, eine *Salutación*.

In diesem programmatischen Text umreißt Ramón seine Beziehung zu Amerika und formuliert Hoffnungen, die er in die erste Begegnung mit der Neuen Welt setzt, deren literarische Vertreter ihm durch ihre Werke oder persönlich schon vereinzelt bekannt sind. Für Spanien stellt Lateinamerika seit jeher den dialektischen Gegenpol dar:

Siempre vivimos frente a un río de dos orillas. La de enfrente para toda nuestra vida, nuestro pensar y nuestro mirar es América.<sup>7</sup>

5 Paz, op.cit., S. 197.

6 Die lateinamerikanische Seite dieses Kontakts der Avantgardisten muß hier leider ausgeklammert werden. Die vielfältige und intensive Rezeption Ramóns in Lateinamerika umfaßt u.a. die Ausgaben seiner Werke in Lateinamerika, seine Beiträge vor allem für argentinische Zeitschriften wie *Síntesis* und *Sur*, die 'Hommage' in *Martín Fierro* (vgl. *Ramón en cuatro entregas*, IV, Madrid 1980), seine Korrespondenz mit Gironde, Macedonio Fernández, Alfonso Reyes und anderen (vgl. Bárbara Aponte, "El diálogo entre Ramón y Alfonso Reyes", in *Insula*, 210 (1964), Rezensionen und Porträts (z.B. Nerudas "Oda a Ramón" in *Navegaciones y Regresos*) sowie vor allem die literarische Rezeption seiner *Greguerías*.

7 *Ramón en cuatro entregas*, ed. Juan Manuel Bonet, Madrid 1980, IV, S. 16.

Ramóns Begegnung mit dem "mundo de enfrente" soll jedoch frei sein von historischen Belastungen. Er will als Individuum kommen, im Sinne avantgardistischer "espontaneidad", mit einer "actitud libre y heroica en [su] arbitrariedad"<sup>8</sup>. Als Avantgardist sucht er "la principal virtud del pueblo nuevo y original", nämlich seine "desobediencia a [la] solemnidad"<sup>9</sup>. In dieser rebellischen Haltung weiß er sich der jungen Garde Lateinamerikas solidarisch:

Soy en realidad el primer condiscípulo literario de esas juventudes y siento entusiasmado el milagro de que silenciosa y desinteresadamente se encuentren junto a mí los jóvenes que más protestan de todo y para los que será difícil encontrar un emisario español.<sup>10</sup>

Er versteht sich eben nicht als "emisario español", sondern als "adánico emisario"<sup>11</sup>, der von der Neuen Welt die Offenbarung des radikal Neuen erwartet:

Lo nuevo tiene que resplandecer en América donde no hay ningún viejo fanatismo que detenga la aurora esperada. Yo voy a augurar con vuestros augures ese nacimiento, a gritar esa epifanía, a festejar el preámbulo, a proclamar el respeto que merece el advenimiento que va a consagrarse en esa meridianidad en que se congrega de nuevo la rediamantina luz de la mañana griega para que plasme un nuevo arte, ciñendo la túnica, más inconsútil y macerada que nunca del nuevo estilo, a la desnudez de la Venus nueva recién parida por los mares siempre nuevos.<sup>12</sup>

Aus der Perspektive der Avantgarde erfährt hier der alte Mythos von der Neuen Welt eine Wiederbelebung. Wenn Ramón Amerika zum Inbegriff des Avantgardistischen erhebt, so ist diese Projektion umso stärker motiviert, als er andererseits die moderne Kunst in die Metapher einer "verdadera playa de las nuevas Américas" faßt<sup>13</sup>. Der Mythos von der Neuen Welt gesellt sich damit zu jenen Mythen der Moderne, die die revolutionären und vitalistischen Impulse, die ästhetischen und anthropologischen Neuentwürfe der Avantgarde

---

8 Ibid., S. 16.

9 Ibid., S. 17.

10 Ibid., S. 16.

11 Ibid., S. 16.

12 Ibid., S. 17.

13 Prolog zu *Ismos*, in Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, t.1., Barcelona 1957, S. 958.

zum Ausdruck bringen<sup>14</sup>. Mythologeme verschiedenster Herkunft fließen in Ramóns Amerika-Mythos zusammen: orientalische und antike Reminiszenzen finden sich darin ebenso wie legendäre Bilder aus der Zeit der Conquista und spezifisch moderne Vorstellungen nietzscheanischer Provenienz. Die Personifikation dieses avantgardistischen Amerika-Mythos ist in den Augen Ramóns der mexikanische Maler Diego Rivera, "plenamente monumental como portador de Méjico a su espalda, todo él como un mapa de bulto y en una escala aproximada a la realidad"<sup>15</sup>. 1915, anlässlich des *Salón de los Integros*, der von Ramón in Madrid organisierten Kubistenausstellung, charakterisiert er ihn als einen kolossalen Buddha, der die ganze Fülle und grausame Schönheit des tropischen Urwalds in sich vereint:

Rivera, ese Buda que anda con la pesada solemnidad del bronce y que sonríe siempre, acogiendo así todas las cosas, tanto el crimen como la belleza, presenta algo exuberante, sangriento y originalísimo. [...]

Rivera muestra su gran poder de Buda antropomórfico iniciado durante su estancia en los grandes bosques de flores inmensas y de árboles y cumbres mucho más inmensas que las flores.<sup>16</sup>

Das Bild Riveras als einer mythischen Schöpfungsgestalt von universeller Dimension, naturgewaltiger Vitalität und Zerstörungskraft akzentuiert sich in dem monographischen Essay *Riverismo* aus dem Jahre 1931, in dem Ramón die Realität Lateinamerikas, zumindest die des Cono Sur, überhaupt erst kennenlernt. Die Attribute, deren sich Ramón hier bedient, um Rivera zu charakterisieren, stammen aus dem archaischen Fundus kollektiver abendländischer Schreckensvorstellungen vom amerikanischen Wilden. Zum einen verfügt Rivera über einen Stock von der Urkraft und Standfestigkeit wenn nicht des Weltenbaumes, so doch jenes Baumes "que no pudieron abarcar seis soldados de Hernán Cortés"<sup>17</sup>. Des weiteren zeichnet ihn ein geradezu panisches Lachen aus, in dem man das Zischen seines

---

14 Zur Mythologie der Moderne und der Avantgarde vgl. u.a. Jurij Striedter, "Poesie als 'neuer Mythos' der Revolution am Beispiel Majakovskijs", in *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, Poetik und Hermeneutik* Bd. IV, ed. Manfred Fuhrmann, München 1971, S. 409-434; *Mythos und Moderne*, ed. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt am Main 1983; Manfred Frank, *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie* II. Teil, Frankfurt am Main 1988.

15 *Ismos*, S. 1171.

16 "Los pintores íntegros", in *Ramón en cuatro entregas* II, S. 82.

17 *Ismos*, S. 1178.

"tremendo bastón" und die "latigazos de la gran serpiente" zu vernehmen glaubt<sup>18</sup>. Dieses schreckenerregende Lachen gibt Anlaß zu einem signifikanten anekdotischen Kommentar:

Por su risa se veía que podía llegar al homicidio, impulsado y frenético por ella. Se comprendía que, cuando estuvo en Toledo, surgiese en el pueblo levítico la leyenda de que Diego se alimentaba con huesos de niños y hasta llegasen a apedrearle un día.<sup>19</sup>

Der Kannibale im Herzen Kastiliens – gesteinigt; ein Porträt des Kubisten – aus dem *Salón de los Integros* wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses durch Polizeigewalt entfernt; ein lateinamerikanischer Avantgardist in Spanien – zweifaches Skandalon, potenzierte Revolte.– Eine vergleichbare Vorstellung von Kannibalismus – allerdings triumphierend und sakral überhöht – evoziert Ramón, als er die Wirkung Victoria Ocampos auf die Pariser Intellektuellen-Zirkel veranschaulicht:

Es temible esta argentina victimaria, que no pierde ni con traje de 'soirée' su aire de diosa americana, una de esas diosas de cuya liturgia nada se sabe, pero cuya intención ha quedado en el corazón de las más extraordinarias criollas. A aquellas diosas argentinas debieron llevarlas al altar besamel de cerebro en humanos cráneos. El rito debía ser un rito tan digno como el de esta supuesta ofrenda de mentes.<sup>20</sup>

Um jedoch das Porträt Riveras zu vervollständigen, sei als letztes sein Blick erwähnt:

El estrabismo de sus ojos quizá procedía de uno de sus antepasados de raza brutal, de aquella raza tan llena de instintos, que los instintos desviaban sus ojos y los abortaban y los desorbitaban un poco al dar salida a los deseos espantosos.<sup>21</sup>

Die Topoi eines mythischen Amerikabildes fügen sich zum Porträt einer zyklischen Künstlerfigur, in der Schrecken und Schönheit, Schöpfung und Zerstörung eine vitalistische Totalität bilden. Als

---

18 Ibid., S. 1171.

19 Ibid., S. 1171.

20 "Copia del natural", in RAMON, *Parts*, ed. Nigel Dennis, Valencia 1986, S. 192.

21 *Ismos*, S. 1171. Reaktionäre Züge eines anti-asiatischen Rassismus prägen Ramóns Roman *La otra raza*, La novela semanal, Madrid, 1923. Facettenreiche Rassenmischung als spezifisch modernes Charakteristikum Lateinamerikas hingegen zeichnet die Protagonisten des späteren Romans *Policéfalo y Señora* (1932) aus.

Angehöriger einer Rasse, deren Tiefendimension nicht im historischen Kontext Europas liegt, verkörpert er Instinkthaftigkeit und Irrationalität, repräsentiert er das Verdrängte, absolut Fremde, radikal Neue. Der Wilde wird zum Protagonisten eines neuen Geniebegriffs, zum Heros der Moderne. Ausgestattet mit dem intakten Energiepotential der Neuen Welt vermag er die Alte Welt – jenes Europa, das einem *membrete* Girondos zufolge verfault und erlesen ist wie ein Camembert<sup>22</sup> – hinwegzufegen oder zu erretten. Rivera, d.h. der Künstler der lateinamerikanischen Avantgarde, scheint die Rückkehr Calibans als Übermensch wahrzumachen, die Ventura García Calderón in neuromantisch-futuristischer Vision beschwört:

Una extraña predestinación parece reservar al Nuevo Mundo la gloria de futuros inéditos. [...] La América es tierra de libertad, el ensayo final de un planeta fatigado que aspira a redimirse de sus primeras creaciones. Todas las razas se congregan para realizar en el continente el milagro esperado. [...] Crece el capital de la gloria humana: la romántica locura, el desinterés, la anarquía viril, que es la embriaguez de la libertad, la ambición de dominar el aire, de violar con rieles audaces el flanco de las cordilleras, todas las formas del heroísmo vesánico florecen en esta América desmesurada y pródiga. Quizás está ella destinada, desde el origen de los tiempos, a que en sus doradas mesetas nazca, hijo del sol, como la leyenda de los Incas imperiales, Señor de las cumbres orgullosas y de los ríos tutelares, avasallador y solitario, el superhombre.<sup>23</sup>

Dieser Entwurf, den Ramón zum Schluß seines García-Calderón-Porträts *in extenso* zitiert, erhellt dank seiner manifesten philosophischen Herkunft den anthropologischen und damit auch den ästhetischen Kontext, in den sich die funktionale Neubesetzung des Mythos der Neuen Welt als Mythos der Moderne einschreibt.

Bei einer weniger kreativen als vielmehr intellektuell-kritischen Mittlergestalt wie dem Peruaner Ventura García Calderón tritt das mythische Element in den Hintergrund – mit einer bezeichnenden Ausnahme: García Calderón ist für Ramón "el Cristóbal Colón de París"<sup>24</sup>. Indem Ramón die historischen Rollen umkehrt und den

---

22 Oliverio Gironde, *Interlunio*: "Europa es como algo podrido y exquisito: un Camembert con ataxia locomotriz", zitiert in: "Oliverio Gironde", in Ramón Gómez de la Serna, *Retratos completos (RC)*, Madrid 1961, S. 336.

23 "Ventura García Calderón", in *RC*, S. 636/637.

24 *Ibid.*, S. 631.



Entdeckermythos auf einen Amerikaner überträgt<sup>25</sup>, erkennt er den Bürgern der Neuen Welt, d.h. den Bewohnern der Peripherie, kosmopolitische Überlegenheit zu: "Era un americano que daba al español confianza en lo asequible de París"<sup>26</sup>. Tatsächlich belegen andererseits Dokumente aus lateinamerikanischer Perspektive, wie z.B. die Bemerkungen von Alfonso Reyes<sup>27</sup>, daß Ramón, bei aller Teilhabe an der internationalen Avantgarde, kaum in der Lage war, seinen ausgeprägt kastilischen Standpunkt zu verleugnen oder aufzugeben<sup>28</sup>. García Calderón hingegen ist wahrer Weltenbürger. Als ein "ser doble" "que viene del parto quimérico de la conquista"<sup>29</sup>, scheint er unter dieser Dualität nicht zu leiden, vielmehr beherrscht er beide Pole: "Nos aclaraba al mismo tiempo dos hemisferios y nos hacía morir de nostalgias"<sup>30</sup>. Als Bürger zweier Welten gehört er zugleich zwei Zeitordnungen an: "revelador del mundo nuevo" und "hombre cargado de pasado"<sup>31</sup>. Ihre höhere Einheit finden diese Kontraste in jenem Element, das auch das einende Band zwischen

---

25 Die traditionelle Rollenverteilung des Entdeckermythos findet man bei Jorge Luis Borges: "La entereza de América [...] está por descubrir y el descubridor ya es Ramón y el doce de octubre de veras caerá este año en agosto. – Lo sabremos todo por él." Jorge Luis Borges, "Para el advenimiento de Ramón" (1926), in *Ramón en cuatro entregas* IV, S. 18.

26 "Ventura García Calderón", in *RC*, S. 631.

27 Alfonso Reyes apostrophiert Ramón als "hijo de tu pueblo, golfo intelectual de la Villa y Corte"; er sieht in ihm "un acabado madrileño por sus hábitos y su mentalidad misma". "Es españolismo: unos nervios de cien mil voltios y, como reza un romance inédito: 'Anatema sea el cerebro.'" Schließlich seien die *greguerías* "enfermas de una dolencia verde, de un mal contagioso, español, católico y medieval". Alfonso Reyes, "Ramón Gómez de la Serna" (1918), in *Ramón en cuatro entregas* I, S. 64-70.

28 Victoria Ocampo schildert Ramón in einer Anekdote als "violentamente, agresivamente español". Doch vermag sie diesem hartnäckigen 'españolismo' auch eine positive Seite abzugewinnen, indem sie ihn als Ausgangspunkt des transatlantischen Dialogs betrachtet – eine Hoffnung, die sich nicht erfüllen wird: "He visto a Ramón en París y en Madrid y por eso he podido comprobar en qué grado pertenece a su tierra. Me parece que verlo en Buenos Aires nos ayudará a precisar los puntos que nos acercan y nos alejan de España." Victoria Ocampo, "Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires", in *Sur*, I/2 (1931): 205-208.

29 "Ventura García Calderón", in *RC*, S. 634.

30 Ibid., S. 632.

31 Ibid., S. 635.

Ventura und Ramón abgibt: in der Hispanität, dem "genio de la raza"<sup>32</sup>.

Bislang schien es, als bestimme allein der Wunsch des spanischen Avantgardisten nach Neubeginn und neuen Mythen sein Verhältnis zu Lateinamerika, doch dieser Eindruck entspricht nur einer Seite des Sachverhalts. Ohnehin ist die avantgardistische Umfunktionierung eurozentristischer Mythen aus der Frühzeit der Kolonialisierung ein recht prekäres Unterfangen. Daher überrascht es nicht sonderlich, wenn Ramóns Amerikabild auf der anderen Seite von vielerlei Versatzstücken einer reaktionären Ideologie der Hispanität geprägt ist, die einmal mehr sein ambivalentes Verhältnis zur Avantgarde bestätigen. Eine auf die Führungsrolle der spanischen Metropole zentrierte Sicht Amerikas zeichnet sich schon 1924 ab. In einer ideologischen Perspektive, die auf das umstrittene Pamphlet der *Gaceta literaria*, "Madrid, meridiano intelectual de Hispano-América" (1927) vorauszuweisen scheint<sup>33</sup>, und somit in Verkennung des globalen Kontextes der Avantgarde, kommentiert Ramón die innovatorischen Bestrebungen der literarischen Jugend Lateinamerikas:

Su nota de renovación no podía ser francesa. Tenían que acordarse con su espíritu comulgante y sincero del iberismo primero y definitivo que es el eje de entrambos corazones.<sup>34</sup>

Ähnliche Vorstellungen finden sich zwanzig Jahre später (1945) in dem *Retrato*, das er Norah Borges widmet, der Schwester Jorge Luis', die sich mit ihren lyrisch-expressionistischen Holzschnitten als Künstlerin einen Namen gemacht hat. Ihr Porträt bietet darüber hinaus ein Panorama aller Wege und Holzwege, auf denen sich Ramón Lateinamerika und seinen Avantgarden zu nähern versucht. – Gleich zu Beginn postuliert er die traditionelle Überlegenheit des Zentrums über die Peripherie, des Mutterlandes über die ehemaligen Kolonien:

---

32 Ibid., S. 633; in ähnlicher Weise charakterisiert Ramón Oliverio Gironde als "flor doble de América y de la antigua y mejor España", in *RC*, S. 340.

33 *La Gaceta literaria* 8, abril 1927; vgl. die Replik von Luis Pascarella, in *Nosotros*, 222/223 (1927): 209-220.

34 *Ramón en cuatro entregas* IV, S. 11.

Sólo se encuentra la clave de lo americano cuando se encuentra bien lo español en su recóndito nido, donde está conservado con sin igual pureza.<sup>35</sup>

Ramóns weitere Ausführungen, denen es wie immer an analytischer Schärfe gebricht, lassen zumindest ein etwas nuancierteres Verständnis für das dialektische Verhältnis zwischen Spanien und Lateinamerika, Barock und Avantgarde, Alteritätserfahrung und Selbstreflexion erahnen. Mit Blick auf jene Jahre, in denen die Geschwister Borges in Madrid und Sevilla führenden Anteil an der ultraistischen Bewegung nahmen, schreibt Ramón:

Norah ha encontrado paralelamente el sentido de su tierra, así como su hermano Jorge propalaba en esa época su amor excepcional por Quevedo [...]; porque sólo España será siempre la clave suprema de América y los americanos que no intenten esa explicación entrañable permanecerán desconocidos para sí mismos.<sup>36</sup>

Neben dieser kastizistischen Abwertung Lateinamerikas finden wir, in naiver, weiblicher Färbung, die avantgardistische Mythisierung der Neuen Welt wieder, wie sie Ramón in der *Salutación* beschwört. Norah verfügt über die kindliche Glückserwartung dessen, der "al principio de la Creación" steht<sup>37</sup>, und so vermittelt auch ihre Kunst die ursprüngliche Qualität ihrer Welt, "esa adolescencia de su país"<sup>38</sup>:

Traía el mensaje de otra ingenuidad, la aún mojada Venus de otros mares, un aire playero de aquellas playas en que la arena soleada tiene un pudor indescriptible.<sup>39</sup>

Norah verkörpert gewissermaßen das archaisch-naive Gegenstück zur dionysischen Schöpfergestalt Riveras. Auf ihre Person projiziert Ramón, wie im Falle Riveras, jene idealisierende Synthese, in der der Mythos von der Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit und Jugendlichkeit der Neuen Welt mit dem der neuen Kunst verschmilzt. Während es den Avantgardisten der Alten Welt nur durch einen aufwendigen voluntaristischen Akt gelingt, mit den Traditionen zu

---

35 "Norah Borges", in *RC*, S. 1140.

36 *Ibid.*, S. 1144.

37 *Ibid.*, S. 1150.

38 *Ibid.*, S. 1155.

39 *Ibid.*, S. 1153.

brechen und einen mehr oder weniger radikalen Neuanfang zu setzen<sup>40</sup>, bringt der junge Kontinent in ungebrochener, organischer Weise eine originär neue Kunst hervor. In Amerika – so sieht es Ramón – stehen Welt, Mensch und Kunst am Anbeginn der Zeit, in einem Zustand der "infantilidad"<sup>41</sup>, dem die Künstlerin ästhetischen Ausdruck verleiht:

Toca en el piano mañanero de su paleta la melodía de gamas de aquel mundo crédulo y esperanzado, de aquel colegio de nuevas almas, de aquella clausura de otra clase de vida, mezclado todo eso en una entonación que hay que ver para arrojarse de un modo distinto a como nos arrobamos en Europa. [...] No se habla ante ella de primitivismo con ese tono que presupone antigüedad, sino de pristinitismo, que es otra cosa, y, viniendo de América, cosa muy actual, moderna y sin prejuicios de líneas y de colores, todo el mundo nuevo visto en una naranja que fuese transparente, como una bola de cristal.<sup>42</sup>

Die unberührte Welt Lateinamerikas birgt jenes Element des Wunderbaren<sup>43</sup>, das Ramón der banalen Dingwelt des alten Kontinents nur durch das metaphorische Verfahren der *greguería* abzugewinnen vermag. So erzählen die Bilder Norahs von Sirenen, denen Odysseus nie begegnete, Sirenen, die jene immensen Flüsse bevölkern, auf denen Inseln mit Pumas und Riesenschlangen treiben<sup>44</sup>.

Aber das Lateinamerika, das sich Ramón durch die Vertreter seiner jungen Kunst erschließt, ist nicht nur Peripherie der Hispanität oder mythische *tierra virgen*; auf einer sehr konkreten Ebene ist es schließlich auch gleichberechtigter Partner im transatlantischen Dialog der Avantgarden. Die ideale Synthese zweier Kontinente und zweier Künste im Geiste der Avantgarde ereignet sich – "cosa de sueño, suerte sobre suerte, ultraísmo sobre ultraísmo"<sup>45</sup> – in der Ehe Norahs mit Guillermo de Torre:

---

40 Vgl. Dieter Janik, "Vicente Huidobro und César Vallejo: Zwei Außenseiter der europäischen Avantgarde aus Spanischamerika", in Rainer Warning, Winfried Wehle (eds.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982, S. 193-209, hier S. 201.

41 "Norah Borges", in *RC*, S. 1154.

42 *Ibid.*, S. 1156.

43 Vgl. die Legenden um Rivera, in: *Ismos*, S. 1172, 1178, sowie die "cosas extrañas y fantásticas", die Pedro Emilio Coll über Lateinamerika berichtet, in *Pombo*, *Obras completas*, t.1., Barcelona 1957, S. 156/157.

44 Vgl. "Norah Borges", in *RC*, S. 1154.

45 *Ibid.*, S. 1144.

Nunca se reunieron seres más parejos y más destinados el uno al otro, pudiéndose decir que la poesía y la literatura que entonces hacía Guillermo tenía la calidad de la pintura de su esposa.<sup>46</sup>

Como era mensajera humana de aquel mundo, encontró a un mensajero cabal de nuestro mundo; a un innovador, que era la pareja indicada para ella: al escritor, que era como una respuesta a sus preguntas constantes, preguntas nuevas a las que no se podía contestar sino en plena modernidad por quien comprendiese todas las metáforas, [...].<sup>47</sup>

Das Bild des Dialogs beweist Ramóns wachsende Vertrautheit mit dem realen Lateinamerika. Seit 1936 lebt er in Buenos Aires, und im argentinischen Exil verfaßt er zu Beginn der vierziger Jahre die vorliegenden retrospektiven Porträts seiner avantgardistischen Weggefährten. – Der Amerikamythos, der die erste Phase der Kontakte charakterisiert, fungierte als ein abstraktes, von konkreter Kenntnis unbelastetes Vehikel avantgardistischer Programmatik. Die Form des Dialogs hingegen, die sowohl das rein Mythische als auch die Hispanitätsideologie der Metropole weitgehend verdrängt, tritt nunmehr stets dann auf, wenn Ramón einen auf persönlicher Ebene gelungenen, gleichberechtigten Kontakt und Austausch zwischen Avantgardisten aus Spanien und Lateinamerika konstatiert. Die Tragweite dieses für die moderne Ästhetik ungemein fruchtbaren Dialogs wird durch eine symbolträchtige Szene veranschaulicht: jene in Dialogform gehaltene Laudatio auf Rubén Darío, die García Lorca und Pablo Neruda – der selbst als neuer Rubén nach Spanien kommt<sup>48</sup> – im PEN-Club von Buenos Aires vortragen<sup>49</sup>.

Als einen mustergültigen Dialog, der zur vertieften gegenseitigen Erkenntnis beider Welten führt, stellt Ramón seine Beziehung zu Oliverio Girondo dar. Voraussetzung dieser "fraternidad absoluta entre lo argentino y lo español"<sup>50</sup> ist neben der persönlichen Sympathie vor allem eine tiefreichende Affinität im Ästhetischen. Einen gemeinsamen Verständnishorizont der Avantgarde sieht Ramón z.B. darin erwiesen, daß Girondo, wie er selbst im Falle der Kubisten, die "prueba de la pintura" bestanden hat:

---

46 Ibid., S. 1147.

47 Ibid., S. 1153.

48 "Pablo Neruda", in *RC*, S. 817.

49 Ibid., S. 815/816.

50 "Oliverio Girondo", in *RC*, S. 337/338.

Oliverio comprendió en su hora la pintura nueva, la pintura más piedra de toque que ha habido para saber si se estaba capacitado para la literatura nueva.<sup>51</sup>

Schon als Ramón 1923 die *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* für die Titelseite von *El Sol* kongenial rezensiert<sup>52</sup>, erkennt er in Gironde einen

poeta en prosa hijo de los tiempos que corren, descubridor, precursor, digno de compartir nuestro derecho a la primogenitura [...].<sup>53</sup>

Die beiden Autoren verbindet der avantgardistische *humorismo* mit seiner "fantasmagoría desopilada"<sup>54</sup> und die ästhetische Verfahrensweise einer "prosa desmedida, libre, paradójica y temeraria que había de volver a inventar el mundo"<sup>55</sup> sowie nicht zuletzt die Form der *greguería*, bzw. des *membrete*. Diese bewußte ästhetische Zeitgenossenschaft ermöglicht es Gironde, die traditionelle Arroganz der spanischen Metropole zu brechen, indem er die spanischen Avantgardisten mit Argentinien als einer Provinz der modernen Kosmopolis bekannt macht:

Oliverio me había anticipado en España, como legítimo cabecilla literario, la verdad argentina, dándonos a los españoles la sensación de un país paralelo a la España nueva, en idéntica lucha por las nuevas formas y los nuevos ritmos.<sup>56</sup>

Auf der Grundlage dieses kosmopolitischen, oder wie Ramón sagen würde: universellen Avantgardismus setzt sich, innerhalb der problematischen Beziehungen zwischen Spanien und Lateinamerika, ein differenzierter Prozeß der Fremdwahrnehmung und Selbstreflexion in Gang, der dazu beiträgt, die Klischees von *hispanidad*, *iberismo primero* und *genio de la raza* zu überwinden:

Ya en Europa antes de conocer América había encontrado en Oliverio por primera vez con seducción [...] la netitud de América, su tono original, su afinidad diversificada, su indeclinable comprobación del universo que venía a cerciorarnos con su alegre veracidad.<sup>57</sup>

---

51 Ibid., S. 337.

52 Vgl. *ibid.*, S. 323, 326.

53 Ibid., S. 323.

54 Ibid., S. 327, vgl. S. 325.

55 Ibid., S. 338.

56 Ibid., S. 332.

57 Ibid., S. 337.

Ramón läßt zu, daß ihm der fremde, doch brüderliche Blick das Eigene erhellt: "inteligido lo argentino a través de él e inteligido lo español también mejor, a través de él"<sup>58</sup>. Aufgrund einer gemeinsamen Erfahrung von Moderne und analoger ästhetischer Praxis erkennt der spanische Avantgardist in den jungen Künstlern Lateinamerikas Verbündete, die zudem durch den 'jugendlichen' Zustand ihrer Welt privilegiert sind. Indem Lateinamerika als autonomer Partner in den Dialog der Avantgarden eintritt, steigt die einstige Peripherie – nach Ansicht Ramóns, dessen paternalistische Attitüde einen Rest von Eurozentrismus verrät – zu universeller Dignität auf:

Una arquitectura nueva del comprender, en estilo limpio y sin dubitación, adquiere toda su evolución en Oliverio Gironde y con parquedad divisa lo español como se divisa desde España lo americano. Por primera vez la respuesta tenía el mismo calibre de la pregunta, amén de su originalidad aureolada de una luz inédita. No aprovechó ningún tópico de la vida de su alrededor sino el alentar universal situándose como hombre que amanece al mundo eterno y total. Quiso que se viera que la reacción de un argentino frente al espectáculo del mundo tenía igual grandeza, igual orgullo ofendido y sarcástico, la misma locuacidad metafórica que en el sitio de más acendrada civilización literaria. Lo consiguió [...].<sup>59</sup>

Einen anderen Weg der Annäherung an Lateinamerika, den ihm möglicherweise Ortega y Gasset gewiesen hat<sup>60</sup>, schlägt Ramón im Porträt seines Freundes Macedonio Fernández ein. Das Interesse an der Avantgarde tritt angesichts metaphysischer Spekulationen und völkerpsychologischer Betrachtungen zu Wesen und Stil des *criollo* zurück, wobei er, einmal mehr seine Vorläuferschaft beweisend, Amerika als "laberinto espiritual" bezeichnet<sup>61</sup>. Wenn Ramón im *Retrato* Macedonios ein letztes Mal die beiden Extreme seines Lateinamerikabildes evoziert – den kannibalischen Vitalismus vom Typ Riveras einerseits und andererseits den Absolutismus des spanischen Mutterlandes mit seiner "lección de gravedad"<sup>62</sup> –, so als Absage an jede avantgardistische Transgression:

---

58 Ibid., S. 338.

59 Ibid., S. 338.

60 Ortega y Gasset, "La pampa...promesas" und "El hombre en la defensiva"; vgl. die polemische Entgegnung von Roberto F. Giusti, in *Nosotros* 248, (enero 1930): 5-13; 249 (febrero 1930): 145-160.

61 "Macedonio Fernández", in *RC*, S. 390.

62 Paz, op.cit., S. 195.

*Tantalia* revela la angustia y rebeldía del hombre del *otro mundo* y su vago deseo de atormentar, de ser atormentado, de cometer crimen, que hay en lo puramente americano y que está ya en Maldoror, un sentimiento extraño, blasfematorio, cansado, irreverente, parricida, que muere en la gran bondad española que lleva como brújula el alma criolla.

Capitán de su barco y de su carro pampeano, Macedonio sabe que todo sólo tendrá explicaciones por lo español, que sólo buceando en ese tesoro de ciencia vital que es tanto del americano como del español, se logra que no quede dentro de los cuerpos un alma confusa y absolutamente desorientada.<sup>63</sup>

Spät erst, Mitte der dreißiger Jahre, begegnet Ramón einem lateinamerikanischen Dichter, der eine Avantgarde neuer Qualität repräsentiert, die zugleich alle Fragen des konfliktbeladenen Kontakts zwischen Spanien und Lateinamerika obsolet erscheinen läßt – Pablo Neruda:

Fui de los primeros que se dieron cuenta de que él era el portador de la verdad poética nueva en el castellano universal, ni el de allí ni el de acá, sino el que está por encima de todos en la estratofera.<sup>64</sup>

Seine Rolle als "poeta anunciador de los nuevos tiempos y enterrador de los otros" bedarf keiner mythischen Überhöhung mehr – es sei denn, in einem Moment, da das neue Kunstverständnis längst etabliert ist und die Avantgarde als solche ihren kämpferischen Impetus verloren hat, durch einen genuin ästhetischen, innerliterarischen Mythos: Neruda selbst stilisiert sich zum neuen Rubén, der den Spaniern eine zweite lyrische Erneuerung verkündet und das alte Idol Juan Ramón Jiménez stürzt, indem er dessen verständnislosen Protest provoziert<sup>65</sup>. Mit Neruda beginnt eine Spätform der Avantgarde, eine Art Post-Avantgarde, ist er doch für Ramón schlechthin "el poeta que viene después"<sup>66</sup>. Insofern seine Lyrik "todo el arte contemporáneo" assimiliert hat<sup>67</sup>, überwindet er die moderne Kunst *in toto*, jenseits nationaler oder kontinentaler Partikularitäten, und erhebt sie somit zu neuer Universalität:

---

63 "Macedonio Fernández", in *RC*, S. 392/393.

64 "Pablo Neruda", in *RC*, S. 812.

65 *Ibid.*, S. 817.

66 *Ibid.*, S. 817.

67 *Ibid.*, S. 817.

68 *Ibid.*, S. 818.



Es engañarse con Neruda decir que sólo es un fenómeno americano cuando lo prodigioso en él es que vuelve a ser lo universal, el poeta que ha entendido el mensaje que va de ártico a ártico, señalando con flechas su corriente submarina y conservando su misterio templado por entre los mares fríos.<sup>69</sup>

Und dennoch ist die Universalität seiner Dichtung keineswegs abstrakt, er synthetisiert vielmehr das spezifisch Lokale mit dem Generischen seiner Epoche und schafft so eine chilenische Variante der Moderne:

tramó sus cosas con la greda negra que es el orgullo del arte popular chileno. [...] se destaca Neruda con un perfume salitroso y salobre en medio de la poesía nueva con palomas y cáncer.<sup>70</sup>

Ebenso volkstümlich wie gelehrt-metaphorisch, irdisch wie kosmisch, gibt sein "canto material" die Vielfalt der Dingwelt wieder<sup>71</sup>, die Erschütterung der Erdbeben<sup>72</sup> und die Sprache der Gestirne:

Cuando a él le dictan su poesía las vueltas zodiacales, Neruda no dice más que las palabras justas que oye al minotauro, al centauro o al ser sirenaico.<sup>73</sup>

Dies ist nicht mehr jener Minotaurus, der im schreckenerregenden Rivera tobte, dies ist nicht mehr die Flußsirene des Plata oder des Amazonas, die in den Bildern Norahs die wunderbare Wirklichkeit der Neuen Welt symbolisierte. In dem Moment, da die kämpferische Phase der Avantgarde vorüber ist, haben die Mythen der Neuen Welt, die die Avantgarde als Projektionen einer radikal innovatorischen Anthropologie und Ästhetik wiederbelebte, ihre sinnstiftende Funktion erfüllt. Der Übergang vom Mythos zum Dialog, der sich im Wandel des Ramónischen Amerikabildes abzeichnet, repräsentiert insofern einen historischen Prozeß: die Überwindung der Avantgarde durch deren Reflexion.

---

69 Ibid., S. 818.

70 Ibid., S. 814.

71 Ibid., S. 824: "Es la lograda heterogeneidad con entrada en las cosas".

72 Ibid., S. 813: "Es eminentemente chileno, hay en los valparaísos de sus versos esa rotura de temblor y terremoto que sufren los valles paradisíacos interrumpidos por cordilleras y abiertos al mar."

73 Ibid., S. 821. Funktion und Kontext dieser klassisch-antiken Mythenfiguren wiederum können hier nicht weiter erörtert werden.

## RESUMEN

En la imagen de América que Ramón descubre a través de los representantes de la vanguardia latinoamericana vemos confluír elementos muy heterogéneos. Ante todo, constatamos una actualización de los viejos mitos del Nuevo Mundo que pasan a ser vehículos abstractos del ideario vanguardista para simbolizar el nacimiento de un arte radicalmente nuevo en un continente virgen. Por otra parte, esta ambigua revivificación de los viejos tópicos implica la perpetuación de una rancia ideología de la hispanidad. – En una segunda fase, Ramón supera tales clisés para entablar un diálogo, de igual a igual, con la vanguardia latinoamericana. Es en particular su relación amistosa con Oliverio Girondo la que constituye un diálogo-modelo permitiendo un mejor conocimiento recíproco entre Viejo y Nuevo Mundo dentro de un común anhelo vanguardista.

### **III: ARGENTINIEN ARGENTINA**



Elsa Dehennin

## EL CASO INCIERTO DE BORGES

El problema que nos ocupa es en primer lugar un problema de terminología, que debe situarse, a mi modo de ver, en una perspectiva semasiológica. Parece que la fatalidad de la imprecisión terminológica rige las disciplinas que se ocupan del texto literario. Uso el plural. Ni siquiera hay un término para designar una disciplina que tiene que ver con la filología, la historia de la literatura, la crítica, la lingüística, la estilística, la retórica para no hablar de la omnipresente semiótica. No sé lo que soy y como tal voy a hablar de vanguardia pero también de modernidad. Otro término de difícilísima demarcación. No podemos ignorar hoy día, cuando todo el mundo habla de postmodernidad<sup>1</sup>, la relación que existe entre vanguardia/s y modernidad.

Pero tampoco quisiera limitar el problema a una cuestión de terminología. Detrás queda una compleja realidad literaria que exige un enfoque tanto diacrónico como sincrónico.

Tenemos ya libros de referencia y uno de ellos es, también para este coloquio, el valioso trabajo colectivo dirigido por Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XXème siècle*<sup>2</sup>, patrocinado por la Asociación internacional de literatura comparada.

Nadie puede negar que la palabra es una metáfora cuyo sentido militar originario no se ha borrado del todo. Es muy grata a los franceses que la usan más que sus vecinos y mucho antes que ellos (1596)<sup>3</sup>. Connota la Revolución. Hay pues el sema de 'combate', combate arriesgado, de pioneros, de un grupo de rebeldes y sobre todo de sus cabecillas; este sema nuclear lo completan los semas que más se repiten en las innumerables definiciones de los innumerables -ismos y en sus manifiestos: el de lo nuevo, que puede a menudo

---

1 *Modernidad y postmodernidad*, compilación de Josep Picó, Madrid 1988: Alianza.

2 *Les avant-gardes littéraires au XXème siècle*, obra colectiva dirigida por Jean Weisgerber.

3 Ibid., "Le mot et le concept d'avant-garde", vol. I, p. 18.

delimitarse históricamente y que comporta lo que O. Paz llama la "estética de la sorpresa" (1974:17), y el de lo moderno, que es de más difícil circunlocución. El combate entre los antiguos y los modernos no es nada nuevo. Las vanguardias históricas – nos limitamos por supuesto al mundo hispánico –, que culminan tanto por su profusión y su diversidad como por su radicalismo revolucionario, en el siglo XX, entre 1918 y 1936, para tomar dos fechas históricas, una eufórica y otra disfórica, aparecen cada vez más, según nos vayamos alejando de ellas, como el resultado de una larga y obstinada lucha contra la *mimesis* aristotélica, que nunca será vencida sin embargo mientras haya literatura, pero que ha ido evolucionando a lo largo de los siglos, integrando – recuperando – ciertas conquistas de renovadores más o menos aislados.

La *mimesis* es la norma literaria secular, y me parece indispensable que nos demos cuenta de lo que implica la norma si queremos entender lo que es la antinorma, la cual es de una forma u otra el ideal de todas las vanguardias.

Dentro de un marco aristotélico global bien conocido, en el cual 'poesía' e 'historia' (*Poética*, 1451b) se oponen, como todos sabemos, podemos considerar que la poesía/literatura es la imitación verosímil de una realidad que existe o que no existe. "Los acontecimientos son posibles según la verosimilitud o la necesidad", dice Aristóteles (ibid.). La imitación verosímil ha sido interpretada a lo largo de la historia – me refiero, por ejemplo, a la *Philosophia antiqua poetica* de López Pinciano (1596) – como una imitación de acontecimientos que sea conforme a la razón o/y la religión (la moral). Ambas, razón y moral, han ido evolucionando, muy lenta o muy rápidamente, y con ellas la norma de verosimilitud, que nunca dejó de ser la norma de lo sensato, de la decencia, de la belleza y del famoso buen gusto (sobre todo francés, tan grato a la Academia y a la Burguesía), un canon más o menos oficial, que encontramos en cada época, en la de Góngora como en la de Rubén Darío, para citar sólo a dos precursores "vanguardistas" – poetas malditos – bastante alejados, pero muy representativos.

No hay que extrañarse, pues, de que la tradición mayoritaria haya sido siempre de tipo si no realista por lo menos mimética o referencial.

R. Menéndez Pidal la ha interpretado como la "transubstanciación poética de la realidad"<sup>4</sup>.

Los rasgos pertinentes de esta literatura de contrato mimético, que no excluye lo imposible ... si es "verosímil" (cf. 1460a)<sup>5</sup>, son – me baso en muchas lecturas que resumo drásticamente:

- significados cognoscitivos "más bien generales" (de lo que es o puede ser),
- una actitud humanista, que sepa valorar lo razonable y lo moral como normas supremas de la dignidad humana, una actitud por ende "más filosófica y de un carácter más elevado" que en la historia, por ejemplo,
- una expresión transparente, clara y mesurada, más o menos "expresiva", que evite lo que Aristóteles llama enigma o barbarismo (1458a)<sup>6</sup> y T. Todorov opacidad<sup>7</sup> – "expresivo" entendido pues como resultado del culto de la sola expresión, de la "palabra" valorada por sí misma, generadora de sentidos nuevos, que pueden ser contradictorios, imposibles, hasta absurdos, y ya no traductora de un sentido dado o instituido.

Aunque esta literatura, de tradición mimética, sigue siendo mayoritaria, una de las consecuencias de las batallas lanzadas contra ella por los movimientos de las vanguardias es que su "literariedad"

---

4 *Caracteres primordiales de la literatura española* (1949), en *España y su historia*, Madrid 1957: Minotauro, vol. II, p. 641.

5 Aristóteles nota: "Il faut préférer l'impossible qui est vraisemblable au possible qui est incroyable". Cito la traducción de J. Hardy, Paris 1975: Collection des Universités de France (Budé).

6 Ibid. 1458a. "L'élocution a comme qualité essentielle d'être claire sans être basse". La gusta que sea "noble": "j'entends par là le mot insigne, la métaphore, le nom allongé, et d'une façon générale tout ce qui est contre l'usage courant. Mais si l'on compose l'élocution de tous mots de ce genre, il y aura ou énigme ou barbarisme; énigme si on la compose de métaphores, et barbarisme si on la compose de mots insignes. En effet, l'essence de l'énigme est de joindre ensemble, tout en disant ce qui est, des termes inconciliables".

7 T. Todorov, 1967, p. 102. El discurso opaco lo define como "discours sans référence" ... "un langage qui ne renvoie à aucune réalité, qui se satisfait à lui-même".

(*literaturnost*, tan ejemplarmente analizada por R. Jakobson) ha sido puesta en tela de juicio por la poética contemporánea.

En Francia, mientras G. Genette (1968) habla de "un significado sin significante" (10) a propósito de la literatura verosímil, Barthes (1968), al evocar *l'effet de réel*, tan poderoso en toda literatura mimética y sobre todo en el (neo)realismo, es más radical: para él, "la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme" (88). En estas condiciones no queda gran cosa en la obra literaria cuyo lenguaje debe ser, según uno de los postulados básicos de la modernidad, totalmente inmanente a sí mismo, autorreferencial. "L'instance du texte n'est pas la signification, mais le Signifiant" ha proclamado R. Barthes (1985: 13).

Me parece que sin las luchas vanguardistas estas concepciones, quizás algo míticas, de la literariedad no hubieran sido posibles. En toda la época que nos ocupa y que llega por lo menos hasta la llamada neovanguardia de *Tel Quel*, hay una interacción constante entre teoría y praxis, entre creación y crítica.

Quisiera postular que si el realismo puede ser "expresivo" (yo no diría vanguardista) – como lo demuestra P. Raffa en su libro *Vanguardismo y realismo* (1968), dedicado al teatro de Pirandello, Jarry, Mayakovski y Brecht – el vanguardismo, entendido como el movimiento más avanzado, más radical, en el combate contra la *mimesis*, rechaza la verosimilitud siempre referencial cuando no realista. Rechaza tanto los significados cognoscitivos, la actitud inmediatamente humanista como el significante transparente. No es un mero azar que Ortega, gran defensor de la "claridad", haya hablado en 1925 de la famosa "deshumanización del arte", al examinar "la impopularidad del arte nuevo", llamado también por él "arte joven".

Contrariamente a la literatura tradicional, mayoritaria, de referencia, y humanista – aunque hay que tener en cuenta siempre la distinción establecida por P. Ricoeur (1975) entre "référence suspendue" et "référence déployée" (279) – la literatura vanguardista quiere ser una literatura de diferencia radical. Quisiera citar una frase atribuida a P. Ricoeur<sup>8</sup> precisamente según la cual el lenguaje es atravesado por dos movimientos: "l'un qui sépare le signe de la chose et le rapporte à d'autres signes dans la clôture d'un système linguistique, l'autre qui applique le signe à la réalité, le rapporte au monde et

---

8 Cf. I. Bessière, 1974, p. 244.



ne cesse de compenser le mouvement de la différence par celui de la référence". Siempre topamos con este doble cinetismo que nos lleva a lo que desde T. Todorov (1967) se ha llamado transparencia y opacidad (102), analizado también por P. Ricoeur en el marco de su "plaidoyer contre la référence" (1975: 279 ss.).

La vanguardia se instala en la diferencia provocadora. Intenta ir más allá de la referencia. *Ultra* es pues un lema que conviene muy bien a todas las vanguardias que quizás hayan llegado a un *nec plus ultra*. Hablando del "ocaso de la vanguardia", O. Paz cree que "vivimos el fin de la *idea de arte moderno*" (1974: 195). De haber este *nec plus ultra*, habría llegado el fin de la progresista lucha antimimética, el agotamiento de las vanguardias y neovanguardias y el inicio de algo que vivimos en este fin de milenario como un post- (una postmodernidad que es también un postsurrealismo y un postsocialismo)...: se retrocede ya que no se puede avanzar más. Todo ha sido subvertido y recuperado. La revolución se acabó.

Sea lo que fuere, todas las vanguardias han insistido también en el crear tan grato a los creacionistas o invencionistas. No hace falta recordar el manifiesto "Non serviam" ("Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada" (*Obras completas*, 1964, I: 653) proclama Huidobro mientras mira "la estrella que humea entre [sus] mis dedos").

Aunque se suele considerar que los -ismos hispánicos, a partir del modernismo, van a la zaga de -ismos extranjeros – franceses, italianos o ingleses –, hay que reconocer que tanto el ultraísmo de Cansinos-Assens y Guillermo de Torre como el creacionismo de Vicente Huidobro y Gerardo Diego se sitúan en la corriente central (*mainstream*) de la movida vanguardista. Basándome en parte en la terminología de P. Raffa diría

- que ésta lucha por significados no cognoscitivos sino expresivos, que son expresión (diferenciadora) y no contenido (referencial),
- que su actitud es utópica (imposible) cuando no francamente antihumanista; en *Tel Quel* (1974: 58) se habló de "la vieille lune humaniste" y Sarduy evoca los "restos de un humanismo trasnochado" (*Escrito sobre un cuerpo*, 101)

- y que la opacidad del significante es tal que el texto crea, genera, sus propios y múltiples, hasta contradictorios, sentidos por una transformación gozosa o rabiada del lenguaje, percibida a menudo como una violación del lenguaje.

Esta lucha incesante y siempre iconoclasta, renovadora y progresista, lanzada por el simbolismo francés y el modernismo hispánico, culmina en el surrealismo internacionalmente francés más que en el superrealismo hispánico.

Pero es evidente que los orígenes pueden rastrearse mucho antes. En una perspectiva histórica más amplia es indudable que en la época moderna, que empieza con el Renacimiento, después de la Edad Media, el barroco y en España el gongorismo, aparecen como tentativas muy audaces para salirse de la *mímesis*; tentativa malograda, abandonada por el mismo Góngora, que no terminó las *Soledades* y que, tomando en cuenta las observaciones aristotélicas de su amigo, el humanista Pedro de Valencia, se censuró a sí mismo. Con él empezó sin embargo la gran aventura de la modernidad que va en busca de la "inmensa minoría", tan grata a Juan Ramón Jiménez, llamado indebidamente "postmodernista".

La modernidad representa el conjunto de las luchas contra la *mímesis* de la época moderna, que hemos empezado a llamar la época de Gutenberg ... (¿Nos orientaríamos hacia un post-Gutenberg?). Es a la vez su tradición y su resultado. Una tradición de rupturas. O. Paz ha analizado lo paradójico de este sintagma (1974: 16). Me refiero sin embargo a una frase de S. Yurkievich: "La vanguardia instauro la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura" (1982: 351). Quisiera modificarla ligeramente y así completarla: mientras que la(s) vanguardia(s) instauro(n) las rupturas incesantes de la tradición que representa la *mímesis*, la modernidad instauro la tradición de las rupturas. Es como la "intrahistoria" debajo de las rupturas históricas, tanto de las vanguardias ya "clásicas" como de la neovanguardia que analiza por ejemplo G. Vattimo en su libro *La fin de la modernité* y que se caracteriza por "una generalización del hecho estético" (1987: 57). Esta (aún embrionaria, creo, en América Latina) y aquéllas (bien implantadas) provocaron "un estallamiento (*éclatement*) de la estética fuera de los límites institucionales que la tradición le asignó", estallamiento que lleva según Vattimo a la "muerte del arte". Ahora

bien, la modernidad, por polémica que sea su tradición, por más que llevara a cabo el estallamiento dentro de los límites de la obra que el aristotelicismo le asignó, no lleva a la muerte del arte. Es la progresiva emancipación y liberación de la literatura, no su aniquilación.

La modernidad aparece como la movida de la "destrucción creadora". Y se reconocerá en un oxímoron de este tipo la importancia del adjetivo positivo. Aludo al título de un texto para mí deslumbrante, publicado por C.G. Jung en la *Revista de Occidente* en 1933 y dedicado a una gran obra de la modernidad – un hito en esta tradición de ruptura – *Ulises* de Joyce, considerada por Jung como una obra cubista (126).

Jung analiza unos rasgos que me parecen característicos de las obras "modernas". Destaca "la destrucción de los criterios de belleza y sentido" (128), también observada por él en la época barroca "decadente". Habla de "la satánica inversión": entendamos sobre todo "la desfiguración de la belleza y del sentido por la grotesca objetividad o por una irrealidad igualmente grotesca" (126), o sea la transformación como esquizofrénica de mucha negación rebelde en una creación diferente que molestó a tantos honrados lectores.

Borges, ya que no me olvido de él, ha comentado más de una vez la novela "inconcebiblemente caótica" de Joyce. En 1925, en *Inquisiciones*, considera a Joyce como un "millonario de vocablos y estilos" (24) cuya "pluma innumerable ejerce todas las figuras retóricas" (25); después hablando del "orbe autónomo de corroboraciones" de la "vertiginosa novela" (*Discusión*, 1932, *Obras completas*, 1974: 232) alabará "su escritura intensa" y "una feliz omnipotencia de la palabra" (*Fragmento sobre Joyce*, 1941, en *A/Z*, 1988), destacando así la opacidad de la palabra, rasgo decisivo de todas las obras de la modernidad que intentan establecer de manera muy diversa una ruptura entre la palabra/signo y la cosa/referente.

En vez de hablar pues de "las dos vanguardias", según la expresión acuñada por Angel Rama (1973) y cuya idea, algo vidriosa, está muy presente en la crítica hispanoamericana, he preferido hablar a guisa de introducción de otra dualidad – más universal que eurocentrista – la de Vanguardia y Modernidad, las vanguardias siendo en definitiva la vanguardia de la modernidad, salvo alguna que podría ser su retaguardia ...

Mientras los grupos de presión vanguardistas libran sus batallas anárquicas y a menudo despistadas contra la *mímesis*, acabando

agresivamente con la tradición, los grandes autores renovadores – que no suelen encabezar ninguna rebeldía colectiva, que suelen ser más bien singulares – la cuestionan también y a fondo pero sin romper necesariamente con el pasado – pensemos no sólo en Borges, sino en Gómez de la Serna o en César Vallejo, presentes en este coloquio – y nos dejan obras que son hitos en la superación progresiva e irreversible de las normas de la *mimesis*.

No hay que confundir pues vanguardia/s y modernidad pero tampoco hay que disociar sus campos semánticos: presentan importantes semas comunes; la modernidad es la trascendencia de las vanguardias. Ambas avanzan en la misma dirección aunque los grandes autores modernos no suelen ser vanguardistas ni los vanguardistas grandes autores. Parece que tienen papeles históricos distintos.

En cuanto a los vanguardistas, sé muy bien que hay por ejemplo Martinfierristas preocupados por lo estético intelectual y otros, los de Boedo, preocupados por lo político-económico. Concibo perfectamente que Yurkievich (1982: 359) defienda la "triple vectorialidad" de la vanguardia (la directriz realista-historicista, la subjetivista y la formalista). Admito que vanguardia y realismo son compatibles, siempre que haya la expresividad destructora y recreadora, diferenciadora, explicada *supra*. Véase la poesía de Oliverio Girondo. Pero lo importante para mí es saber en qué medida la novedad de tal o tal vanguardismo representa una contribución significativa y duradera a la gran modernidad entendida no sólo como transformación sino como subversión o perversión de la verosimilitud.

Como joven poeta Borges adhirió a la vanguardia del ultraísmo, como cuentista ya menos joven pertenece de manera definitiva y fundamental a la modernidad. (Tendríamos que tomar en cuenta la diferencia de los géneros literarios: el vanguardismo de la poesía no es el de la prosa ni el del teatro. Pero esto es otro tema).

En el caso de Borges, tendría que articular esta ponencia sobre dos ejes, evocando en cada caso la teoría y la praxis:

- la fe en el ultraísmo y el rechazo del ultraísmo por el mismo poeta de la "ciudad";
- la elaboración de una poética de lo imposible en sus cuentos (neo)fantásticos como contribución a una modernidad que es

más tributaria del pasado que anunciadora del porvenir<sup>9</sup>. Una modernidad antibarroca *sui generis*, callejón sin salida, quizás muy porteño.

Se dan cuenta de lo incierto del caso de Borges.

La ponencia de Chr. Wentzlaff-Eggebert trata del primer tema. Conocemos las humoradas de Borges. El ultraísmo es "importante para los historiadores de la literatura, lo cual es una manera de ser insignificante" (*Primera Plana*, 1967; en *A/Z*, 267). Si no se arrepiente de haber sido ultraísta, se alegra sobre todo de haber dejado de serlo.

La aventura ultraísta que empezó en Madrid/Sevilla en 1918 y que se trasladó a Buenos Aires, donde fue desarrollándose de 1921 a 1927, la vivió en su fase de mayor entusiasmo o "fervor" en la amistad de Rafael Cansinos-Assens, el admirado mentor del ultraísmo español.

En *La novela de un literato*, publicado recientemente por Alianza (1985), uno encuentra, además de un retrato de Borges y de su hermana, Norah (287), todos los semas que configuran lúdicamente el campo semántico de las vanguardias conexas que son, alrededor de 1920, patrocinados por el dadaísmo, supuestamente alegre, el creacionismo del "plagiario" Vicente Huidobro y el ultraísmo de "Guillermito". Son semas que no se ajustan a la poética que Borges va practicando ya en 1923 (cf. *Fervor de Buenos Aires* y su respuesta a *Nuestra encuesta sobre la nueva generación literaria* en *Nosotros* de aquel año). Abajo lo viejo, viva lo nuevo, no es un lema de Borges. Si marca a su manera un "límite infranqueable", proclamado por Huidobro (*El Ultra*, 234), no escribe "poemas herméticos, incrustados de neologismos y de una tendencia apocalíptica", a la manera de Guillermito (*Velada ultraísta*, 338). Y, lo que es lo más importante, empleará "imágenes viejas", estas metáforas que van a preocuparle durante toda su vida.

---

9 H. Meschonnic, 1988, p. 76, opinando en cierto momento de su ensayo que "la modernité n'est pas le nouveau, n'est pas la rupture" – lo que corresponde a una visión diacrónica excesivamente global y por ende reductora – añade que la modernidad es más bien "l'abolition de l'opposition entre l'ancien et le nouveau". O. Paz dice algo muy parecido pero para justificar la modernidad como "tradición de la ruptura" y al basarse en la rapidez de los cambios de la era moderna. Cf. *Los hijos del limo*, 1974, p. 21.

Admite en un artículo dedicado a su admirado compañero E. González Lanuza (*Inquisiciones*, 97) que "nos enardecíó la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algébrica forma de correlacionar lejanías". Pero ya emplea el pretérito. "Hemos de rebasar tales juegos" (29): hay que leer en el mismo libro *Después de las imágenes*<sup>10</sup>. Irá en busca de metáforas no sólo verosímiles, según el canon aristotélico, nada sorprendentes, sino necesarias – inevitables –, basadas en semejanzas *in praesentia* tan comunes que no sólo instauran una analogía entre cosas/significaciones distintas sino una equivalencia "verdadera". ("Comparar el tiempo con un río, la muerte al sueño, la vida al sueño" ...). Metáforas lexicalizadas. Símbolos.

De hecho, Borges es más el poeta de la metonimia – del admirable hipálage – que de la metáfora. Confiesa su admiración por una excepción, la "extraña, nueva y bella" metáfora de la antigua poesía islandesa. Admira, por ejemplo, que una batalla sea "un juego de espadas" (metáfora con metonimia) o una "red de hombres" (metáfora con sinécdoque). Estas figuras, no tan alejadas de su poco querido Góngora (cf. *raudo torbellino de nocturnas aves*), son en la terminología de Lorca metáforas de imaginación y no de inspiración o evasión, o sea metáforas modernas en la época de Góngora pero muy tradicionales en 1925, y que fascinan – como a pesar suyo – a Borges, bastante aristotélico en el uso de la retórica.

Sería interesante citar el primer prefacio de *Fervor de Buenos Aires*, *A quien leyere*, del cual sólo conservó un párrafo. Es un texto conocido que muestra el malestar de un Borges ya "forastero" en el ultraísmo: está aún dentro del ultraísmo de un Cansinos-Assens, pero fuera del ultraísmo de los colegas "sectarios".

Borges rechaza "la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén" y le opone "otra, meditabunda, hecha de aventuras espirituales", basadas en una citación filosóficamente bastante idealista y romántica de Sir Thomas Browne (1643): en lo milagroso de la vida humana que debe

---

10 Cf. *Inquisiciones*, 1925, 29: "ya no basta decir a fuer de todos los poetas, que los espejos [cita a Huidobro] se asemejan a un agua [...]. Hay que rebasar tales juegos [...] hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país [...] y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten". Se adivisa toda la cuentística futura.

de contener "un trozo de divinidad". Si confiesa su "sensualidad verbal" que "sólo abarca determinadas palabras" añade esta frase adversativa: "siempre fui novelero de metáforas, pero solicitando fuese notorio en ellas antes lo eficaz que lo insólito" y anuncia "varias composiciones hechas por enfilamiento de imágenes", luego eliminadas.

Si opta en definitiva por metáforas nada deslumbrantes, "nunca enigmáticas o violentas", y "la palabra justa", admirada en Flaubert (*L. Lugones*: 93), es para expresar algo que sintió también Lugones: "que la realidad no es verbal y puede ser incommunicable y atroz" (98). Frase de gran modernidad más allá de todo -ismo que ya se anuncia en *Después de las imágenes* (1925: 29). Programa para tantos cuentos donde "lo moderno" consistirá en presentar lo que J.-F. Lyotard llama lo "impresentable", "l'allusion à quelque chose qui ne se laisse pas rendre présent" (1986: 312), y que llamo arreferencial para oponerlo a lo referencial (de tipo realista) y lo autorreferencial (de tipo creacionista, por ejemplo).

Me hubiera gustado citar unos poemas (eliminados) de *Fervor de Buenos Aires* (1922/3), *Lamarada*, un poema en prosa, con su enfilamiento de imágenes, o *Dictamen* y de *Luna de enfrente* (1925) (donde dice que ya no quiere conversar de técnica), *A Rafael Can-sinos-Assens* o *Montevideo* (mantenidos con algunas variantes).

En ellos vemos como Borges sale del vanguardismo pero sin instalarse ni en la modernidad de sus cuentos ni en el futuro clasicismo de su gran poesía ulterior: se observa una práctica vanguardista por intermitencias cada vez más raras.

#### La retórica tradicional

- con metáforas clásicas de tipo *b de a* como en una *llama/lengua de fuego* (*nosotros uncidos al gris yugo del día / o al enjoyado yugo de la noche*),
- con metonimias o sinédoques (*ante los austeros mastiles que se alzan sobre las aguas sin ruido*),
- con hipérboles (*Y la llama se hunde en el gran crepúsculo enfermo / que en girones desgarran los grises vientos*),

- coexiste con una estilización más bien desrealizadora (*hermana de astros que arden en los jardines colgantes, palabra roja*) pero nada deshumanizadora (*y pienso / que tal vez no es otra cosa la vida / que el ascua de una hoguera muerta hace siglos*) y perfectamente transparente.

Borges es respetuoso de la gramática y los neologismos que forja por derivación (*en la crucifixión de cuerpos tremantes*) son de los más inteligibles.

Sólo citaré un poema, *Dictamen*, también suprimido, articulado sobre un *más* y luego un casi *pero* céntrico:

Si altivecen un libro  
gloria verbal, grandeza en el estilo y exaltación de  
imágenes  
no limaré mis entusiasmos  
y será mi voz viva herramienta de su honra  
mas no me embaucará mi devoción  
y silenciosamente  
sabré que aquello es artimaña y trampa dichosa.  
Pero si al terminar un libro liso  
que ni atemorizó ni fue feliz con jactancia  
siento que por su influjo  
se justifican los otros libros, mi vida  
y la propia existencia de las cosas,  
con gratitud lo ensalzo, y con amor lo atesoro  
como quien guarda un beso en la memoria.

En pleno ultraísmo Borges ya está trabajando "silenciosamente" en libros que no pertenecen a ninguna vanguardia pero que justifican las "magias parciales" de otro gran autor moderno, Cervantes<sup>11</sup>.

En cuanto al poema dedicado a *Montevideo* o a *Cansinos-Assens*, en *Luna de enfrente*, poemas llenos de nostalgia, representan una poesía clásica que respeta con elegancia y sin jactancia el contrato mimético.

*Montevideo*, "Claror de donde la mañana nos llega, sobre la dulce turbiedad de las aguas", articula sus once versos libres en seis comparaciones *a es como b* cuya semejanza es más emotiva que sensorial

---

11 M. Bakhtine, 1978, p. 183-233.



o intelectual. *La noche nueva es como un ala sobre tus azoteas* es la imagen más "ultraísta".

En el poema de despedida a Cansinos-Assens la metáfora del ala se repite en el primer verso – *Larga y final andanza sobre la exaltación arrebatada del ala del viaducto* – donde sirve de transición y de vínculo entre una emoción individual y una construcción alta, aérea. Los dos amigos se sitúan en un marco muy romántico: *A nuestros pies, busca velajes el viento, y las estrellas – corazones de Dios – laten inmensidad*. Borges sabe que debe unas imágenes más al maestro ultraísta, pero más allá del verso central – *Ultima noche resguardada del gran viento de la ausencia* – el poema se hace totalmente "liso" como si lo denso y lo sincero de la vivencia lo exigieran.

Tanto en la poesía como en los metatextos Borges sabe compaginar tradición y vanguardismo, lo que va a ser modernidad y clasicismo. Ya en 1925, lo dice en *Advertencias a Inquisiciones*, quiso una poética que legislase "la figuración contemporánea de las formas de siempre".

En el mismo texto, *Inquisiciones*, de 1925, hay que señalar también otro tipo de artículos como "La encrucijada de Berkeley" que permite al lector instalarse "en el manantial mismo de mis preocupaciones metafísicas", pensadas "a la vera de las claras discusiones con Macedonio Fernández" (109) y le invita a emprender juntos "esta eterna aventura que es el problema metafísico" y que nos lleva directamente a la poética y cuentística (neo)fantástica que nos obligan a convenir con él "en la absoluta nadería de esas anchurosas palabras: Yo, Espacio, Tiempo ..." (116), sobre todo del tiempo y de yo.

Mientras dura aún el ultraísmo porteño, la aventura fantástica ha empezado. "La realidad trabaja en abierto misterio" (*Macedonio Fernández*, *ibid.*) y esta realidad no es verbal. El ex-ultraísta tendrá que idear textos que le convengan: textos abiertos, juegos imposibles, obras de modernidad.

Como he publicado unos artículos sobre lo fantástico de Borges y como sigo de acuerdo conmigo misma, me baso en estas investigaciones para resumir mi posición.

El neofantástico de Borges (neo- en relación con el fantástico tradicional, esencialmente decimonónico, estudiado por T. Todorov (1970)), aunque nada vanguardista (su ultraísmo lo es apenas) pertenece a la modernidad: comporta una subversión fundamental de la *mímesis*: nos enfrenta con un imposible no sobrenatural – así ha

definido él más de una vez lo fantástico – un imposible irremediablemente problematizado por una "imaginación razonada", por la "pesadilla de la razón", que da vertiginosamente al abismo de lo arreferencial.

El concepto infinitamente generador de imposible es el infinito, fuente de una "duradera inquietación metafísica" (*Inquisiciones*, 99).

En *Discusión* de 1932, al analizar "la paradoja inmortal" de Zenón, que es "atentatoria" a la realidad del espacio y del tiempo, Borges notaba para concluir: "esa descomposición es mediante la sola palabra infinito, palabra (y después concepto) de zozobra que hemos engendrado con temeridad y que una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata" (*Obras completas*, 1974: 248).

En el mismo libro sobre la misma paradoja noto esta observación: "hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito" (254). Al compilar su "móvil historia", evoca el "vertiginoso *regressus in infinitum* [...] acaso aplicable a todos los temas" y concluye con estas terribles palabras en forma de consejo: "Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen este carácter". Es lo que hará imaginando en la "arquitectura" del mundo "tenues y eternos intersticios de sinrazón" "para convencernos de que es falso" ... (ibid.)

El estallamiento evocado aquí es más radical y más duradero que el de los ultraístas o luego de los Telquelistas. No se lleva a cabo en la expresión, ni en el discurso ni en el sujeto narrante, bien resistentes, proyectados en una ilusoria presencia referencial, hasta histórica, como en el tan admirado *Don Quijote*, sino en la disposición del contenido narrado y en sus abismos ficcionales: en la trama mágicamente problematizada del relato, en sus acontecimientos jamás verosímiles, a menudo imposibles (tanto Pierre Menard como el libro de arena, magnífico objeto fantástico, libro infinito, "el libro imposible", "monstruoso", "un objeto de pesadilla, una cosa que infamaba y corrompía la realidad" ...). No se puede negar que la substancia puede ser también sobrenatural (*Las ruinas circulares*) o inverosímilmente posible (*Emma Zunz*). En cualquier caso la contaminan y la problematizan irremediablemente vislumbres de irrealidad.

En *El arte narrativo y la magia* (1932, *Obras completas*, 1974: 226) Borges evoca la causalidad como "el problema central de la novelística", también "en el relato de breves páginas": "un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia" (230): ésta "postula un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual magia imitativa [...] (metafórica, diría), ya por el hecho de una cercanía anterior – magia contagiosa (metonímica)" (ibid.).

La primera rige el destino inexplicable de Dahlmann, víctima de "el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vió una cifra del Sur". La segunda, el destino del espía Yu Tsun, que al doblar siempre a la izquierda va de laberinto en laberinto, jardín y libro, objeto y símbolo, laberinto infinito, ideado por su bisabuelo, el oblicuo Ts'ui Pen, que imagina el espacio, el tiempo y el destino de todos los hombres, presos en una "trama de tiempos" que "abarca todas las posibilidades" (*Obras completas*, 1974: 478). Todo esto es de sobra conocido.

Concluamos. "Estar en el infinito es estar desterrado", decía María Zambrano en *Los cuatro vientos* (1933). El infinito, escándalo de la razón, genera una problematización ficcional imposible, no sobrenatural, que da a lo arreferencial. Esta arreferencialidad que los especialistas de la literatura fantástica, pienso en I. Bessière, interpretan como una "técnica de evasión semántica" (184-185), es el indicio de una significación ausente, imposible. "El infinito y el cero se parecen", observó también Borges, el triste idealista que subvierte el idealismo porque no puede liberarse de su alucinación.

A él, tan respetuoso de la retórica aristotélica, se debe pues una de las máximas subversiones de la *mímesis*. No será sino un seguro azar que se haya producido en este siglo de vanguardias que vivimos como el fin de la modernidad.

Meditando las magias "parciales del Quijote", Borges llevó a cabo una empresa iniciada por otro clásico, también respetuoso de la poética aristotélica, Cervantes, que borró sutilmente los límites entre el referente y el signo, proclamando la fantástica omnipotencia del Signo. A Borges le tocó registrar el vacío dentro del Signo y transformarlo en juego elegante y nostálgico del Significante.

No olvidemos que Borges notó en *Discusión* (1930) que "la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin" (1974: 205).

## BIBLIOGRAFIA

Bakhtine, Mikhail

1978 *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

Barthes, Roland

1968 "L'effet de réel". En *Communications*, 11: 88-89.

1985 *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil.

Bessière, Irène

1974 *Le récit fantastique*. Paris: Larousse.

Borges, Jorge Luis

1974 *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

(1923) *Fervor de Buenos Aires*, primera edición. (Tengo una fotocopia sin referencias).

1925 *Luna de enfrente*. Buenos Aires: Proa.

1925 *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa.

1956 *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Troquel.

1988 *A/Z*, ed. A. Fernández Ferrer. Madrid: Siruela.

Cansinos-Assens, Rafael

1982 *La novela de un literato*. Tomo 2, Madrid: Alianza.

Genette, Gérard

1968 "Vraisemblance et motivation". En *Communications*, 11: 1-21.

Huidobro, Vicente

1963 *Obras completas*. Santiago de Chile: Zig Zag.

Jung, Carl Gustav

1933 "Ulises". En *Revista de Occidente*, XI: 113-149.

Liotard, Jean-François

1986 *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée.

Meschonnic, Henri

1988 *Modernité, Modernité*. Lagrasse: Verdier.

Paz, Octavio

1974 *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix barral.

Raffa, Piero

1968 *Vanguardismo y realismo*. Barcelona: Ediciones de cultura popular.

Rama, Angel

1973 "Las dos vanguardias latinoamericanas". En *Maldoror*, 9: 58-64, Montevideo.

Ricoeur, Paul

1975 *La métaphore vive*. Paris: Seuil.

Sarduy, Severo

1968 *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana.

TEL QUEL

1980 *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil.

Todorov, Tzvetan

1967 *Littérature et signification*. Paris: Larousse.

1970 *Introduction a la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Vattimo, Gianni

1987 *La fin de la modernité*. Paris: Seuil.

Yurkievich, Saul

1982 "Los avatares de la vanguardia". En *Revista Iberoamericana*, XLVIII: 351-366.

Weisgerber, Jean (ed.)

1984 *Les avant-gardes littéraires au XXème siècle*. 2 t. Budapest: Akademiai Kiado.



Christian Wentzlaff-Eggebert

## BORGES 1925

Sich zu Jorge Luis Borges zu äußern, bedeutet immer eine ganz besondere Herausforderung. Seine Freude an jeder Form der Mystifikation, die einen der Reize seiner phantastischen Erzählungen ausmacht, und die Distanz, die er später zu seinem Frühwerk gewann, haben zu einer Situation geführt, in der schon das Beschaffen der Texte sehr schwer ist. So hat Borges einige frühe Gedichte nur ein einziges Mal in einer kurzlebigen Zeitschrift veröffentlicht und ganze Sammlungen nicht in die selbst veranstalteten Gesamtausgaben aufgenommen oder in völlig veränderter Form nachgedruckt.

Daß ausgerechnet Borges, der im Rahmen der "vanguardia"-Literatur nicht an erster Stelle genannt zu werden pflegt, hier in Berlin gleich zweimal behandelt wird, ist mit darin begründet, daß seine frühen Schriften sich nur in wenigen öffentlichen Bibliotheken erhalten haben und der Zufall wollte, daß Frau Dehennin wie ich diese erst kürzlich, nach längerem Suchen, über Kollegen aus Buenos Aires erhielt, die sie ihrerseits in nordamerikanischen Bibliotheken kopiert hatten. Beide waren wir durch die Begegnung mit dem Frühwerk von Borges fasziniert. Um Überschneidungen zu verhindern, beschränkt sich Frau Dehennin auf die frühe Prosa, während ich mich mit den ersten Gedichten beschäftige.

Dieses Vorhaben ist nicht originell: die ersten dichterischen Versuche von Borges wären wohl kaum bekannt, hätte Guillermo de Torre sie nicht wenigstens teilweise neu publiziert, und die Originalausgaben der meisten frühen Werke hatte Jaime Alazraki stets zur Hand, stammen doch meine über Argentinien erworbenen Kopien

teilweise aus der Bibliothek der Universität Harvard, an der er bis vor kurzem lehrte<sup>1</sup>.

Gerade im Rahmen dieses Kolloquiums aber scheint mir der Versuch besonders lohnend zu sein, die Entwicklung des Lyrikers Borges bis zum Erscheinen von *Luna de enfrente*, einer Sammlung, die man dem Jahre 1926 zuzuordnen pflegt, die aber bereits am 4. November 1925 ausgedruckt war, nachzuzeichnen und durch einige Beispiele zu illustrieren, denn Borges war in Spanien und in Argentinien an Initiativen beteiligt, die zu den markanten Etappen der sogenannten "literatura de vanguardia" im spanischen Sprachraum gerechnet werden. Gleichzeitig läßt sich an seinem Beispiel zeigen, wie stark diese Bewegung in Argentinien auch durch lokale Einflüsse bestimmt war.

Am 24. August 1889 in Buenos Aires, in der Calle Tucumán 840, geboren, wächst J.L. Borges ab 1901 in dem vornehmen Vorort Palermo auf. Als Sohn eines Schriftstellers und Übersetzers schreibt er schon mit acht Jahren, 1907, eine erste Erzählung *La visera fatal*, in der er sich eng an den *Quijote* anlehnt, und schon als Kind kann er so gut englisch, daß er in dieser Sprache eine kurze Abhandlung über griechische Mythologie abfaßt<sup>2</sup>. Der Zehnjährige übersetzt eine Erzählung von Oscar Wilde, die, glaubt man der Biographie von Horacio Jorge Becco<sup>3</sup>, unter dem Namen seines Vaters in der Zeitung *El País* erscheint<sup>4</sup>. Zu sehr ähneln diese Angaben jenen über die Kindheit des rund dreißig Jahre älteren Rubén Darío, der zu diesem Zeitpunkt der Star unter den Dichtern in spanischer Sprache ist und insbesondere in Buenos Aires grenzenlos verehrt wird, als daß man den Einzelheiten allzuviel Gewicht beimessen möchte, doch genießt Borges unbestreitbar eine wohl behütete Kindheit, die ihm früh Kon-

---

1 Ich stütze mich vor allem auf folgende Ausgaben:

Jorge Luis Borges: *Fervor de Buenos Aires. Poemas*, Buenos Aires 1923; Jorge Luis Borges: *Inquisiciones*, Buenos Aires 1925: Editorial Proa; *Luna de enfrente*, versos de Jorge Luis Borges, Buenos Aires 1925: Editorial Proa; *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires 1926: Editorial Proa; Jorge Luis Borges: *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires 1928: M. Gleizer. Zu den Arbeiten von G. Torre und J. Alazraki cf. Anmerkung 6.

2 Cf. die Behauptung von H.J. Becco: "en inglés esboza un breve ensayo sobre mitología griega", in *Jorge Luis Borges: Bibliografía total 1923 - 1973*, Buenos Aires 1973: Casa Pardo, p. 17.

3 In H.J. Becco, op. cit.

4 H.J. Becco, op. cit., p. 17.



takt zur Literatur, auch außerhalb des spanischen Sprachraums, vermittelt.

Im Jahre 1914 reist die Familie Borges nach Europa; in Genf bereitet der Fünfzehnjährige auf Französisch das Abitur vor. 1918 wird der Wohnsitz nach Lugano, 1919 nach Spanien verlegt. Die Stationen lauten Mallorca, Barcelona, Sevilla und Madrid; Borges kommentiert später im Rückblick: "El dieciocho fui a España. Allí colaboré en los comienzos del ultraísmo."<sup>5</sup>

Mit den "Ultraisten" tritt er in Sevilla in Verbindung, wo am 31. Dezember 1919 in der Zeitschrift *Grecia* zum ersten Mal ein Gedicht des jungen Argentiniers erscheint, der "Himno del mar"<sup>6</sup>. Weitere Gedichte, Kritiken und programmatische Äußerungen folgen in *Hélices*, *Cervantes*, *Grecia*, *Ultra*, *Cosmópolis*, und *Tableros*<sup>7</sup>. In Madrid trifft er 1920 auf Guillermo de Torre, Rafael Cansinos-Asséns, Ramón Gómez de la Serna und viele andere mehr oder weniger bekannte Dichter<sup>8</sup>.

Schon 1921 aber kehrt er nach Buenos Aires zurück, das er als Fünfzehnjähriger verlassen hatte. Rasch findet er Kontakt zu Macedonio Fernández, aber auch zu vielen jüngeren Dichtern, mit denen er *Prisma* gründet. Die erste Nummer erscheint im Dezember 1921, die zweite im März 1922. Als "cartelón que ni las paredes leyeran" soll Borges diese Wandzeitung bezeichnet haben, und dennoch brachte sie, wie José Luis Ríos Patrón betonte<sup>9</sup>, den jungen Dichtern die Möglichkeit, in *Nosotros*, der 1907 gegründeten angesehenen Literaturzeitschrift von Roberto Giusti und Alfredo Bianchi, mitzuarbeiten und sich in einer Anthologie vorzustellen.

Von August 1922 bis Juli 1923 erscheint die Zeitschrift *Proa* mit Gedichten und Artikeln von Borges, Werken von Macedonio Fernández und anderen<sup>10</sup>, während die Zeitschrift *Nosotros* 1923 eine Reportage über die literarischen Vorstellungen der jungen Genera-

---

5 H.J. Becco, loc. cit.

6 Cf. G. de Torre: "Para la prehistoria ultraísta de Borges", in *Hispania* XLVII (1964): 457 - 463; ich folge dem Nachdruck in *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki, Madrid 1976: Taurus, p. 81 - 91. Zum "Himno del mar" cf. p. 85 und p. 86 - 87.

7 Cf. H.J. Becco, op. cit., p. 17.

8 Cf. ibid und G. de Torre "Para la prehistoria", p. 84-85.

9 Cf. J.L. Ríos Patrón: *Jorge Luis Borges*, Buenos Aires 1955: Editorial "La Mandrágora", p. 13.

10 Cf. ibid.

tion bringt, in deren Rahmen auch Borges Stellung bezieht. Im gleichen Jahr wird seine Sammlung *Fervor de Buenos Aires* gedruckt.

Nach einer Europareise erfolgt 1924 die Neugründung von *Proa* zusammen mit Güiraldes und anderen<sup>11</sup>. Wichtiger jedoch wird die Zeitschrift *Martín Fierro*, die im Februar 1924 zum ersten Mal herauskommt und ab 1927 zum zentralen Organ des argentinischen Literaturschaffens wird<sup>12</sup>.

Versuchen wir nun den Weg des jungen Borges anhand einiger Beispiele nachzuvollziehen. Das 1919 in Sevilla erschienene Gedicht "Himno del mar" beginnt so:

#### HIMNO DEL MAR

- Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas que gritan;  
del Mar cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea;  
del Mar cuando besa los pechos dorados de vírgenes playas que aguardan  
sedientas;  
5 del Mar al aullar sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos,  
cuando brilla en las aguas de acero la luna bruñida y sangrienta;  
del mar cuando vierte sobre él su tristeza sin fondo la copa de estrellas.  
Hoy he bajado de la montaña al valle  
10 y del valle hasta el mar.  
El camino fue largo como un beso.  
Los almendros lanzaban madejas azuladas de sombra sobre la carretera  
y, al terminar el valle, el sol  
gritó rubios Golcondas sobre tu glauca selva: ¡Mar!  
15 ¡Hermano, Padre, Amado...!  
Entro al jardín enorme de tus aguas y nado lejos de la tierra.<sup>13</sup>

11 Ríos Patrón, p. 14.

12 Ibidem, p. 14-15.

13 Zitiert bei G. de Torre, ed. Alazraki, p. 86. Der Text geht weiter:

Las olas vienen con cimera frágil de espuma, en fuga hacia el fracaso; Hacia la  
costa,

con sus picachos rojos,  
con sus casas geométricas,  
con sus palmeras de juguete,  
que ahora se han vuelto lívidos y absurdos como recuerdos  
yertos!

.....  
¡Oh Mar! ¡Oh mito! ¡Oh sol! ¡Oh largo lecho!

Y sé porqué te amo. Sé que somos muy viejos  
que ambos nos conocemos desde siglos.

Sé que en tus aguas venerandas y rientes ardió la aurora de la vida.  
(En la ceniza de una tarde terciaria vibré por vez primera en tu seno.)

¡Oh proteico, yo he salido de ti!

Man kann sich fragen, was den Herausgeber von *Grecia* veranlaßt haben mag, diese Verse zu publizieren, in denen mit hymnischem Pathos die widersprüchlichsten Bilder gereiht werden und "beso" bevorzugtes "tertium comparationis" ist.

Sicherlich liegt der entscheidende Grund in der wenig dogmatischen Haltung, mit der die Gruppe der Ultraisten allem Neuen gegenüberstand. Zurecht hat Emilio Carilla die "amplitud abarcadora" hervorgehoben, die sich an jener zentralen Stelle des Manifestes von 1919 zeigt, an der es heißt: "He aquí nuestro lema: *Ultra*, dentro del cual cabrán todas las tendencias avanzadas, genéricamente ultraístas, que más tarde se definirán y hallarán su diferenciación y matices específicos".<sup>14</sup>

Und insofern weist der Text in der Tat Züge auf, die als modern empfunden werden können. Die konsequente Verwendung des "verso libre" etwa ist gerade in bezug auf Argentinien, wo Leopoldo Lugones noch über Jahre erbittert am Reim festhalten wird, umso auffallender, als hier auch die konsequenten Assonanzen fehlen, die Rubén Darío schon in Gedichten wie "Autumnal" (1887), aber auch in den *Cantos de vida y esperanza* (1905) und in späten Gedichten dort pflegt, wo er auf Reime verzichtet, was allerdings, je älter er wird, umso seltener der Fall ist<sup>15</sup>. Borges begnügt sich im "Himno del mar" häufig mit einem nur angedeuteten Gleichlaut, wie im ersten Vers zwischen "ritmos" und "gritan" oder nach der fünfmaligen e-Assonanz zwischen "valle" und "mar" in den Zeilen 7 und 8<sup>16</sup>.

Interesse dürfte auch die Behandlung des Rhythmus gefunden haben, der in der ersten Zeile ausdrücklich thematisiert wird, in den

---

iAmbos encadenados y nómadas;  
ambos con una sed intensa de estrellas;  
ambos con esperanza y desengaños;  
ambos, aire, luz, fuerza, oscuridades;  
ambos con nuestro vasto deseo y ambos con nuestra grande miseria! (loc. cit.)

14 G. de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid 1925, p. 47, zitiert bei Carilla: "El vanguardismo en la Argentina (Sobre un momento literario y una revista)" in *Nordeste. Revista de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Nordeste* 1 (1960), Resistencia (Chaco) 1960, p. 55.

15 Cf. etwa "Antonio Machado" in *El canto errante*.

16 Eine vollständige Analyse der Klangebene des Gedichts bestätigt den Eindruck, daß trotz der programmatischen, gegen Lugones zielenden Ablehnung des Reims die Klangfülle modernistischer Lyrik von Borges hier noch als vorbildlich empfunden wurde.

weit schwingenden Versen des Eingangs fast malerisch imitierende Qualität erreicht und durch die Anapher des Versbeginns "del mar" in Zeile 2, 3, 4 und 6 in weitgehend parallele Perioden untergliedert wird, mit denen die kurzen Verse 7, 8 und 9 kontrastieren, bevor mit Vers 10 erneut eine überlange Zeile folgt.

Das Gedicht entspricht so einigen der ultraistischen Grundsätze zur Gestaltung von Vers und Rhythmus, wie Guillermo de Torre sie überliefert hat: "La rima desaparece totalmente de la nueva lírica. Algunos poetas ultraístas, los mejores, poseen el ritmo unipersonal, vario, mudable, no sujeto a pautas. Acomodado a cada instante y a la estructura de cada poema."<sup>17</sup>

Auf die Interpunktion dagegen verzichtet Borges hier noch ebenso wenig wie auf die syntaktische Gliederung durch ein vergleichendes "como" in Vers 1 und 9 oder das "cual" in Zeile 2. Die Möglichkeiten der optischen Gliederung durch Leerzeichen oder "blancs" werden – mit Ausnahme eines sehr eigenwilligen "enjambement" an späterer Stelle – kaum genutzt; nur die Verwendung der Majuskeln bei "Mar" in den ersten vier Zeilen oder bei einigen Wörtern in den Versen 12 und 13 weist in diese Richtung.

Ganz andere Wege geht Borges in formaler Hinsicht im folgenden Gedicht, das einige Monate später ebenfalls in *Grecia* veröffentlicht wurde und das auch inhaltlich mit dem "Himno del mar" kaum Ähnlichkeit aufweist:

#### TRINCHERA

Angustia

en lo altísimo de una montaña camina.

Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja.

El fatalismo une las almas de aquellos

5 que bañaron su pequeña esperanza en las piletas de la noche.

Las bayonetas suenan con los entreveros nupciales.

El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan.

El silencio aúlla en los horizontes incendiados.<sup>18</sup>

Hier finden sich am Versende keine Assonanzen mehr, auch die Hervorhebung einzelner Wörter durch Majuskeln fehlt ganz; den-

17 J.G. Torre: *Historia de las Literaturas de vanguardia*, Madrid 1955, p. 1965, p. 540, zitiert nach R.G. Aguirre: *Las Poéticas del siglo XX*, Buenos Aires 1983: Ediciones Culturales Argentinas, p. 140.

18 G. de Torre: "Para la prehistoria ultraísta de Borges", ed. Alazraki, p. 89.

noch läßt sich dieser kurze Text viel eher als ultraistisch im Sinne Guillermo de Torres interpretieren. Die noch vorhandene Interpunktion ist funktionslos, denn die wenigen Punkte – nach einem Komma oder Semikolon sucht man vergebens – haben ihre gliedernde Funktion im Grunde verloren; sie markieren allenfalls das Ende von Aussagesätzen, die fast ausnahmslos genau eine Zeile füllen. Signale für Vergleiche wie "como" oder "cual" sind ebensowenig vorhanden wie Konjunktionen, welche die einzelnen Aussagen zueinander ins Verhältnis setzten; dafür ist das erste Wort dadurch hervorgehoben, daß es vom Rest des Satzes – und der Zeile – durch die Anordnung auf dem Papier abgesetzt ist, ein Verfahren, das sich im "Himno del mar" bereits andeutet<sup>19</sup>.

Auffallender ist der Abstand auf inhaltlicher Ebene. Zu Recht zitiert Guillermo de Torre "Trinchera" als Beispiel für den Einfluß des deutschen Expressionismus auf den jungen Borges<sup>20</sup>; er unterstreicht dabei den rein livresken Charakter dieser Beziehung "puesto que [sc. tales(...)] adaptaciones] no reflejan experiencias propias, sino las de aquellos escritores que vivieron, sufrieron, la guerra del 14"<sup>21</sup>.

Am 30. März 1921, rund ein weiteres Jahr später also, erscheint in der ersten Nummer von *Ultra* ein Straßenbahn-Gedicht von Borges:

#### TRANVIAS

- Con el fusil al hombro los tranvías  
patrullan las avenidas.  
Proa del imperial bajo el velamen  
de cielos de balcones y fachadas  
5 vertical cual gritos.  
Carteles clamatorios ejecutan  
su prestigioso salto mortal desde arriba.  
Dos estelas estiran el asfalto  
y el trolley violinista  
10 va pulsando el pentágrama en la noche  
y los flancos desgranar  
paletas momentáneas y sonoras.<sup>22</sup>

19 Cf. die Isolierung von "yertos" in Zeile 22 (Anm. 13).

20 Borges überträgt etwa Texte von Johannes R. Becher, Ernst Stadler, Wilhelm Klemm und August Stramm; cf. op. cit., ed. Alazraki, p. 88.

21 Loc. cit., p. 88 - 89.

22 Zitiert bei G. de Torre, ed. Alazraki, p. 88.

Man sieht, hier hat sich das syntaktische Prinzip der asyndetischen Reihung von Aussagesätzen wieder gelockert: das kurze Gedicht endet in einer Art Polysyndeton. Doch täuscht die scheinbar konsequente Handhabung der Interpunktion. Auch die Assonanz wird souveräner gehandhabt. Das betonte "i" erscheint nicht konsequent in der vorletzten Silbe, aber im ersten Teil etwa dort, wo es einen Zeilensprung im Satz zu motivieren oder dessen Ende deutlich zu machen gilt: in Vers 2, Vers 5 und Vers 7. Durch die Verlagerung in das Versinnere in Vers 8 mit "estiran" gewinnt "violinista" besonderes Gewicht, bevor in den letzten drei Zeilen in modernistischer Manier betontes "a" und "o" vorherrschen.

Auffällig ist der Übergang von einer "angelesenen" Thematik und Bildlichkeit wie im "Himno del mar" oder "Trinchera" zur Wiedergabe eines primär optischen Eindruckes aus dem städtischen Lebensraum. Beschreibungen von städtischen Massenverkehrsmitteln begegnet man vor dem Futurismus bekanntlich in der Lyrik des 19. Jahrhunderts immer wieder unvermutet. Bei Verlaine etwa tauchen sie in der 1870 veröffentlichten Sammlung *La bonne chanson* auf, wo es heißt:

L'omnibus, ouragan de ferrailles et de boues,  
Qui grince, mal assis entre ses quatre roues,<sup>23</sup>  
Et roule ses yeux verts et rouges lentement.

Bei Verlaine ist die Evokation dieses jedermann zugänglichen Verkehrsmittels Teil der poetischen Charakteristik eines durch Lärm und Dreck geprägten Arbeiterviertels in der Großstadt, zu dem weitere Details gehören wie "Toits qui dégouttent, murs suintants, pavé qui glisse, / Bitume défoncé, ruisseaux comblant l'égout"<sup>24</sup>, das aber im Grunde nur den Hintergrund bildet für das Glück, das der Dichter zu diesem Zeitpunkt bei Mathilde Mauté zu finden glaubt.

Borges dagegen tritt ganz hinter dem Text zurück. Er manifestiert sich nur durch die sprachliche Gestaltung. Allgemeine Aussagen über den Zustand der Welt wie in "Trinchera" – etwa die Feststellung "El mundo se ha perdido" – fehlen, doch erinnert die Bildlichkeit eines Straßenbahnwagens, dessen nach innen geneigte Stromabnehmer-

---

<sup>23</sup> Verlaine: *Œuvres poétiques complètes*, ed. Y.-G. Le Dantec et J. Borel, Paris 1962: Bibl. de la Pléiade, p. 152.

<sup>24</sup> Ibidem.

stange zum geschulterten Gewehr wird, ebenso an die Kriegsgedichte wie das Verb "patrullar".

Schon im nächsten Vers jedoch ist von "proa", dem Bug der Elektrischen, die Rede; die Straße wird unausgesprochen zum Wasser unter einer Takelage von Balkonen und Fassaden; die Schienen erscheinen als doppeltes Kielwasser. Zu der horizontalen Bewegung der Straßenbahn kommt in der Vertikalen der "salto mortal" der Reklameschilder, orchestriert durch den hohen Ton der Kontaktrolle des Stromabnehmers am Leitungsdraht und dumpfe Schläge an den Seiten.

Auch wenn der Vergleich mit dem Schiff für den Leser, der nicht, wie der junge Borges, lange Reisen zu Schiff gemacht hat, etwas weit hergeholt wirkt, bleiben einem diese Zeilen gerade durch die verwegene Gleichsetzung und die etwas disparaten Synaesthesien in Erinnerung, die in vielen Punkten den programmatischen Zielsetzungen der spanischen Ultraisten entsprechen.

Guillermo de Torre erinnert sich in "Para la prehistoria ultraísta de Borges" daran, wie erstaunt er war, als er 1923 in der Sammlung *Fervor de Buenos Aires* kaum eines der ultraistischen Gedichte entdeckte: "[...] cuando Borges publica, en la misma fecha su primer libro poético (*Fervor de Buenos Aires*), excluye, salvo una, todas las composiciones de estilo ultraísta, acogiendo únicamente otras más recientes, de signo opuesto o distinto. De ahí mi asombro, y el de otros compañeros de aquellos días, al recibir tal libro, y no tanto por lo que incluía como por lo que omitía."<sup>25</sup>

Dabei differenziert Guillermo de Torre, wie man sieht, fein zwischen "composiciones (...) de signo opuesto o distinto", wenn er die "composiciones (...) más recientes" charakterisiert.

Daß allerdings der Bruch nicht abrupt war, zeigt das aus *Fervor de Buenos Aires* stammende Gedicht

#### CIUDAD

Anuncios luminosos tironeando el cansancio.

Charras algarabías

entran a saco en la quietud del alma.

Colores impetuosos

5 escalan las atónitas fachadas.

De las plazas hendidas

---

25 Ed. Alazraki, p. 82.

rebosan ampliamente las distancias.  
 El ocaso arrasado  
 que se acurruca tras los arrabales  
 10 es escarnio de sombras despeñadas.  
 Yo atravieso las calles desalmado  
 por la insolencia de las luces falsas  
 y es tu recuerdo como un ascua viva  
 que nunca suelto  
 15 aunque me quema las manos.

Im Mittelpunkt steht wiederum ein Aspekt der modernen Stadt, die Fülle der Lichtreklamen, die in den lauten Plakaten von Zeile 6 in "Tranvías" bereits vorweggenommen waren. Wieder sind die Assoziationen kühn, vor allem im Zusammenhang mit dem "ocaso arrasado", dem gedemütigten Sonnenuntergang.

Plötzlich jedoch erscheint das lyrische Ich in dieser Welt des falschen Lichtes. Ist dies nicht der Rückschritt gegenüber der distanzierten Charakteristik von Straße und Straßenbahn in "Tranvías", eine Umkehr in Richtung Verlaine, der an das Ende seines Gedichtes die Evokation persönlichen Glückes gestellt hatte?

Offenbar sah Borges dies Anfang der Zwanziger Jahre anders, denn ein mit ihm zu identifizierendes Ich ist in *Fervor de Buenos Aires* fast ständig präsent, besonders auffällig in "La vuelta", einem Gedicht, das mit den Worten beginnt:

Después de muchos años de ausencia  
 busqué la casa primordial de la infancia  
 [...]

Diesen und ähnliche Texte mag Guillermo de Torre im Auge gehabt haben, wenn er vom "‘atrezzo moderno’ por los motivos sentimentales del contorno" spricht, der ihn und seine Dichterfreunde merkwürdig berührt habe, als *Fervor de Buenos Aires* herauskam<sup>26</sup>.

In Wahrheit steht Borges, was die Entwicklung zur persönlichen Aussage angeht, erst am Anfang. Ein Gedicht wie das oben zitierte über die Lichtreklamen wird er 1943 in der Ausgabe der *Poemas* bei Losada nicht mehr abdrucken, während er sich bei dem sehr viel persönlicheren Text "La vuelta" auf einige kleine Korrekturen beschränkt<sup>27</sup>.

26 Ed. Alazraki, p. 82.

27 Cf. J.L. Borges: *Poemas (1922 - 1943)*, Buenos Aires 1943: Losada, p. 38 - 39.



Ebenso kritisch wie *Fervor de Buenos Aires* wird er 1943 die Sammlung *Luna de enfrente* durchsehen, die Ende 1925 in Buenos Aires veröffentlicht worden war und in Inhalt und Form ausgesprochen criollistische Züge aufweist. Hier war Borges ursprünglich gelegentlich so weit gegangen, argentinischen Eigentümlichkeiten der Aussprache selbst in der Orthographie Rechnung zu tragen<sup>28</sup>.

Das hier gewählte Beispiel "Singladura" verdeutlicht in der schlichten Feststellung der letzten Zeile, "yo comparto la tarde con mi hermana como un trozo de pan", daß Borges daran festhält, in seinen Gedichten den persönlichen, ja autobiographischen Bezug deutlich zu betonen. Der Text lautet:

#### SINGLADURA

El mar es una espada innumerable y una plenitud de pobreza.  
La llamarada es traducible en ira, todo manantial en fugacidad, cualquier  
cisterna en Clara aceptación.

El mar es solitario como un ciego.

- 5 El mar es un huracán lenguaje que yo no alcanzo a descifrar.  
En su hondura, el alba es una humilde tapia encalada.  
De su confín surge el claror igual que una humareda o un vuelo de calandrias.  
Impenetrable como de piedra labrada persiste el mar ante los ágiles días.  
Cada tarde es un puerto.
- 10 Nuestra mirada flagelada de mar camina por su cielo:  
Ultima playa blanda, celeste arcilla de las tardes urbanas.  
¡Que dulce intimidad la del ocaso en el huracán mar!  
Claros como una feria brillan las nubes y hay mansedumbres de suburbio en  
su gracia.  
Cielo de limpio atardecer: mar pueril de conseja que cabe en las plazitas y en  
los patios.
- 15 La luna nueva se ha enroscado a un mástil.  
La misma luna que dejamos bajo un arco de piedra y cuya luz agraciara los  
sauzales.  
La tarde es una corazonada de orilla.  
En la cubierta, quietamente, yo comparto la tarde con mi hermana como un  
[trozo de pan].<sup>29</sup>

Das Beispiel zeigt zugleich – auf Einzelaspekte komme ich noch zurück –, wie weit sich Borges in sechs Jahren, seit 1919, von "Himno

28 Cf. die Kritik von G. de Torre in *Revista de Occidente*, Bd. XI, Madrid 1926, ed. Alazraki, p. 32 - 33.

29 *Luna de enfrente*, p. 20

del mar" entfernt hat. Das Meer wird hier nicht nur ohne übertriebenes Pathos in sehr enge Verbindung zum Ich, ja zur Person des Dichters und seiner Schwester Norah gebracht, sondern es führt auch immer stärker zur Stadt, mit der das Meer stellenweise nahezu verwächst.

Guillermo de Torre erklärt den Wechsel in Borges' dichterischer Haltung, der für ihn zuerst in *Fervor de Buenos Aires* sichtbar wurde, durch den "choque psíquico" der Heimkehr nach siebenjährigem Europaaufenthalt. Für *Luna de enfrente*, eine Sammlung, die während und nach einer weiteren Europareise entsteht, kann diese Hypothese kaum genügen. Es lohnt sich vielmehr, sich kurz klarzumachen, was auch Guillermo de Torre in der bereits angeführten Rezension von *Luna de enfrente*, die er 1926 in Ortegas *Revista de Occidente* erscheinen läßt, zu erwähnen vergißt: das Buenos Aires von 1921, oder gar von 1925, unterscheidet sich erheblich von der Stadt, die der Fünfzehnjährige im Jahre 1914 verlassen hatte.

Die Jahre während und unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg haben Argentinien eine unerhörte wirtschaftliche Blüte beschert, weil der Export von landwirtschaftlichen Produkten und Rohstoffen enorme Erträge sicherte und die kriegsbedingten Importbeschränkungen zum Aufbau einer eigenen industriellen Produktion gezwungen hatten. Dazu war im Jahre 1916 mit dem Wahlsieg von Hipólito Yrigoyen auch ein politischer Umschwung gekommen. Inzwischen war Buenos Aires eine Stadt, die auch – und gerade – für einen aus dem kriegsgebeutelten Europa kommenden jungen Schriftsteller und Kritiker – Borges sieht sich ja nicht nur als Dichter – reizvolle Möglichkeiten bot. Das Land insgesamt war sich der veränderten Lage bewußt. Die Identifikation mit diesem lebendigen neuen Argentinien mußte für jeden Heimkehrer nahe liegen.

Aber hat sich Borges trotz gewisser Veränderungen in der dichterischen Haltung wirklich so weit von den Anfängen des "ultraísmo" entfernt, wie Guillermo de Torre es nahelegt, der Borges 1926 in der erwähnten Besprechung von *Luna de enfrente* vor allem als "cada día más adicto a sus paisajes nativos" und "Vuelto de espaldas a la polifonía europea" schildert?<sup>30</sup>

---

30 Cf. ed. Alazraki, p. 32.

Horst Rogmanns Beitrag über Kuba und Puerto Rico in diesem Band ist "De la vanguardia hacia la tradición" überschrieben. Die hier vorgetragenen Beobachtungen am lyrischen Frühwerk von J.L. Borges legen auf den ersten Blick eine ähnliche Schlußfolgerung nahe, scheint der Argentinier sich doch in *Fervor de Buenos Aires*, und stärker noch in *Luna de enfrente*, criollistischen Tendenzen anzunähern, wie sie etwa Ricardo Rojas, der erste Inhaber eines Lehrstuhls für argentinische Literatur und Verfasser einer umfangreichen, aber sehr eigenwilligen *Historia de la literatura argentina*, vertrat.

Borges zum "criollista" zu stempeln, hieße aber verkennen, wieviel ihn, das behütete Kind von Intellektuellen aus der Hauptstadt, das in Europa aufgewachsen ist, von dem siebzehn Jahre älteren Autodidakten Rojas aus den nordwestlichen Provinzen des Interior trennte. In der Tat sind in den verschiedenen Phasen seines Dichtens ständig zwei Faktoren zu beobachten, die nahezu unabhängig von den jeweils vermittelten Inhalten wirken: ein konstantes Bemühen um eine ästhetisch befriedigende moderne Form und die Vorliebe für überraschende, gelegentlich rätselhafte Bilder und Metaphern<sup>31</sup>.

Was die Form angeht, schwankt Borges zwar in seiner Haltung zur Assonanz, verzichtet jedoch nie ganz auf sie, weil für ihn, der vom Rhythmus besessen ist, der Gleichklang eine wichtige Komponente der Musikalität des Verses ist. Wenn er auf den Reim und die bei Rubén Darío häufigen langen Ketten von Assonanzen verzichtet, hängt dies eng mit der Gestaltungsfreiheit zusammen, die er auf der semantischen Ebene für sich in Anspruch nimmt, wie ein Urteil über Leopoldo Lugones aus dem Jahre 1926 deutlich macht: "Lugones es otro forastero grecizante, verseador de vagos paisajes hechos a puro arbitrio de rimas y donde basta que sea azul el aire en un verso para que al subsiguiente le salga un abedul en la punta."<sup>32</sup>

Was die Metaphorik betrifft, hat Zunilda Gertel überzeugend dargestellt, welchen Platz diese bei Borges von Anfang an auch in der theoretischen Auseinandersetzung mit Literatur einnimmt<sup>33</sup>. So

---

31 Ich differenziere hier und im folgenden ebensowenig zwischen Bild und Metapher wie Borges selbst zwischen "metáfora" und "imagen", zumal in der Regel weder der eine noch der andere Begriff befriedigt.

32 Cf. J.L. Cosmelli Ibáñez: *Historia cultural de los argentinos*, Buenos Aires 1975, II, p. 151.

33 "La metáfora en la estética de Borges" in: ed. Alazraki, p. 92 ff.

heißt es etwa in der von Borges redigierten ultraistischen *Proclama* vom Dezember 1921:

Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquéllos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita. El Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional i variable.<sup>34</sup>

In der Ablehnung des herkömmlichen Vergleiches, der auf objektivierbaren gemeinsamen Eigenschaften des "comparandum" und des "comparatum" beruht, wie in der Überzeugung, jeder Vers besitze seine eigene Faktur, erkennt man in dieser Erklärung den Einfluß von Vicente Huidobro. Dieser hatte schon 1914 in Santiago behauptet: "Nosotros [...] también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear."<sup>35</sup> Einige Jahre später hatte er seine Haltung in seinem Vortrag *La poesía* in Madrid so erläutert: "El poeta crea, fuera del mundo que existe, el que debiera existir[...]."<sup>36</sup>

Huidobro wie Borges entwickeln Anfang der Zwanziger Jahre eine abgestufte Theorie der Metapher, die bei Huidobro von der "imagen especular" über die "imagen creada" zur "imagen pura creada" führt<sup>37</sup>. Borges, der 1921 in *Cosmópolis* einen Artikel, "Apuntes críticas: la metáfora", veröffentlicht und in verschiedenen seiner 1925 publizierten "Inquisiciones" auf das Problem zurückkommt, wirkt geradezu besessen von der Suche nach Rechtfertigung für die radikalsten Gleichsetzungen, die er in der Verbindung von akustischen und visuellen Wahrnehmungen bei Quevedo mit "negras voces" oder "voz pintada" oder, in der Nachfolge Rimbauds, in Aussagen wie "les Harpes sont blanches; et bleus sont les Violons mollis souvent d'une phosphorescence pour surmener les paroxysmes" vorfindet, oder noch vollkommener in einer engen Verflechtung von Abstraktem und Konkretem wie in "Cuando su cabellera está dispuesta en tres oscuras trenzas, me parece mirar tres noches juntas", einem

34 Zitiert bei G. de Torre, ed. Alazraki, p. 89.

35 Zitiert bei R.G. Aguirre: *Las poéticas del siglo XX*, p. 126.

36 Ibidem, p. 127.

37 Cf. Aguirre, p. 133 - 134, der sich vor allem auf Huidobros Manifest *El creacionismo* bezieht.

Beispiel aus *1001 Nacht*, das an gängige Verfahren der arabischen mittelalterlichen Lyrik erinnert, oder auch in der engen Verspannung von Zeit und Raum in "los rieles aserran interminables asfaltos", "die Schienen durchsägen unendliche Asphalte". Als Höhepunkt dieses Strebens nach nicht zu übertreffender Kühnheit der Metapher erschienen ihm dabei Fälle, in denen die Elemente sich widersprechen und dadurch eine ähnliche Ambiguität der Bedeutung entsteht, wie sie das spanische Wort "huesped" kennzeichnet, das gleichzeitig "Wirt" und "Gast" bedeutet.<sup>38</sup>

Trotzdem setzt gerade Borges der semantisch kühn gespreizten Metapher Grenzen durch seine Forderung, diese müsse im Leser etwas auslösen. Schon 1921 ist die Metapher für ihn "una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con una finalidad de emociones."<sup>39</sup>

Nur wenn sie "wirkt", vermag die gelungene Metapher als einmalige und außergewöhnliche Leistung des Dichters die objektive Realität so zu verändern, daß eine neue Realität entsteht, wie sie auch Huidobro verspricht. Gelungen ist dies, nach Borges, einem Quevedo mit den Versen "Su tumba son de Flandes las campañas / y su epitafio la sangrienta luna."<sup>40</sup>

Verfolgt man Borges' Verhältnis zur Metapher über die Jahre hinweg und berücksichtigt dabei, daß oberstes Ziel stets das Angerührtsein ist, gewinnt man den Eindruck, daß seine Haltung sehr viel kohärenter ist, als Zunilda Gertel es in ihrer verdienstvollen Arbeit dargestellt hat. Nur wenn eine Metapher bewegt, ist sie in Borges' Augen gelungen, sonst ist sie nicht mehr als eine rhetorische Figur<sup>41</sup> oder, um es mit Borges' Worten zu sagen: "Las estrellas son poéticas, porque generaciones de ojos humanos las han mirado y han ido poniendo tiempo en su eternidad y ser en su estar."<sup>42</sup>

---

38 Zu den Beispielen, die Borges fast alle in "Apuntaciones críticas: La metáfora" anführt, einer Studie aus dem Jahre 1921, welche mir leider nicht zugänglich war, und von denen er nur einige in "Exámenes de metáforas" in *Inquisiciones* (pp. 65 - 75) wieder aufgreift, cf. Zunilda Gertel, op. cit., pp. 93 - 94.

39 Op. cit., p. 92.

40 Cf. op. cit., p. 94.

41 Cf. op. cit., p. 97.

42 Cf. "Otra vez la metáfora" in *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires 1928, p. 56.

Die zitierten Gedichte und Gedichtauszüge liefern genügend Beispiele, die belegen, daß die Struktur der Metapher sich nicht wesentlich ändert, wohl aber deren Wirkungsabsicht.

So begegnet etwa die bereits besprochene überraschende Verwendung von akustischen Reizen schon 1919 im ersten Vers im "Himno del mar" mit den "olas que gritan" und dem "aullar sus mesnadas" in der vierten Zeile, ohne daß man dadurch, vor allem im zweiten Fall, besonders beeindruckt wäre. Beide Figuren wirken konventionell in diesem von hohlem Pathos getragenen Jugendwerk, dessen Qualität Borges bald nicht mehr genügt zu haben scheint, da er es nie mehr nachdrucken ließ. Auch die in ihrer Kühnheit kaum zu übertreffende Wendung in der letzten Zeile von "Trinchera", die "aullar" mit "silencio" verbindet, steht in einem Gedicht, das Borges schon 1923 verleugnen wird. Dabei gibt es in beiden Gedichten weitere Beispiele, in denen, ganz im Sinne seiner Metapherntheorie, Raum und Zeit gleichgesetzt werden, etwa mit "camino [...] largo como un beso" in "Himno del mar" oder "piletas de la noche" in "Trinchera".

Auch das Bild des "velamen / de cielos de balcones y fachadas/ vertical cual gritos" und der wiederum ganz der Theorie entsprechende Vers "Dos estelas estiran el asfalto" gehen mit "Tranvías", das nicht in *Fervor de Buenos Aires* aufgenommen wird, unter. Doch selbst das Gedicht "Ciudad", das 1923 in *Fervor de Buenos Aires* steht und das einige Motive wie die zunehmenden Lichtreklamen und das Hochaufragende der Fassaden aus "Tranvías" wieder aufnimmt, findet auf Dauer keine Gnade und wird 1943 in den *Poemas* kommentarlos unterschlagen, obwohl hier durch den expliziten Bezug zum lyrischen Ich Wirkung zumindest suggeriert wird.

Dagegen besteht "Singladura" aus *Luna de enfrente* mit den kühnen, aus Unvereinbarem zusammengesetzten Metaphern der ersten Zeile, wenn auch gekürzt, die nachträgliche Prüfung. Amputiert wird der Text um den Lerchenschwarm in Zeile 7, um den Vers 14, der, unmotiviert zwischen Sonnenuntergang und Evokation des Mondes stehend, etwas unglücklich eine recht konkrete kindliche Vorstellung einbringt, und um die vorletzte Zeile, die nachträglich dem markanten neunten Vers "Cada tarde es un puerto" zu ähnlich erscheinen mochte und dessen Wirkung ebenso schmälerte wie die des letzten, in dem "tarde" nochmals thematisiert wird.

Beibehalten wird auch das ebenfalls aus *Fervor de Buenos Aires* stammende Gedicht "Carnicería", nachdem es von Bildern befreit ist, die aus der Rückschau als zu wenig eigenständig oder nur kühl gesucht erscheinen, wie "das grandiose Gehörn" oder die modernistisch kühle "lejana majestad" und die "fijeza impasible de la palabra escrita".

Das Ergebnis kann sich sehen lassen: es bewahrt, von der anschaulichen Realität ausgehend die kühne Vorstellung eines "Lärms" von "grellem Fleisch" und, "zweckbestimmtem Marmor", in der sich der optische Reiz, übersteigert und mit der philosophischen Reflexion verbunden, im wahrsten Sinne des Wortes in der akustischen Metapher Gehör verschafft und gleichzeitig, vorbereitet durch den überraschenden Mißklang der Gleichung "lupanar" und "carnicería", selbst beim europäischen, nicht durch Echeverría's "Matadero" traumatisierten Leser Betroffenheit auslöst, denn in der Ausgabe von 1943 lautet der überarbeitete, glänzend rhythmisierte Text:

#### CARNICERIA

Más vil que un lupanar  
la carnicería rubrica como una afrenta la calle.  
Sobre el dintel  
una ciega cabeza de vaca  
5 preside el aquelarre  
de carne charra y mármoles finales  
con la confusa majestad de ídolo.

Hier erst, in dieser von allem überflüssigen Zierat befreiten Fassung der Ausgabe von 1943, erreichen die Metaphern eines vor 1925 entstandenen Textes das von Anfang an erstrebte, aber erst 1928 unmißverständlich formulierte Ziel, in ausgewogener, ganz dem Inhalt untergeordneter und trotzdem durch a- und i- Assonanzen kunstvoll gegliederter Form den Leser im Innersten anzurühren.

## RESUMEN

J. L. Borges no suele ser considerado entre los más destacados representantes de la vanguardia. Que se le dediquen aquí en Berlín dos ponencias se explica por el hecho de que Elsa Dehennin-Galle y yo conseguimos casi al mismo tiempo copias de los libros que el poeta argentino publicó en Buenos Aires entre los años 1923 y 1928. Estos textos – ya estudiados por Guillermo de Torre, Jaime Alazraki y otros – han sido casi inaccesibles en Europa y en Argentina durante las últimas décadas.

Partiendo de las primeras poesías que sólo se conocen hoy a través de unos fragmentos publicados por Guillermo de Torre – especialmente aquellos textos que vieron la luz en los cinco años que siguen a la vuelta a Buenos Aires del poeta – y de las numerosas modificaciones que sufrieron a lo largo de su vida, se pretende mostrar la evolución del concepto borgiano de la forma poética y de sus finalidades.

Con el análisis de los cambios que se perciben en las versiones de "Carnicería", publicadas entre 1923 y 1943, concluimos el estudio afirmando que Borges ha sabido aprovechar sus experiencias como poeta de vanguardia: en el texto definitivo, la audacia de las metáforas, que arrancan de una imagen realista, unida a la reflexión filosófica y a un ritmo perfecto, logra lo que el poeta anhelaba ya en su etapa vanguardista desde 1921: emocionar al lector.



Andrea Pagni

## MACEDONIO FERNANDEZ O LA ESCRITURA DEL LECTOR

En el prólogo a la segunda edición de *Papeles de Recienvenido* de Macedonio Fernández, Ramón Gómez de la Serna cita el siguiente texto autobiográfico de Macedonio:

Nací porteño y en un año muy 1874. Todavía no, pero muy poco después empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia, comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él. (1944: 14)

A su vez, Jorge Luis Borges dice en el discurso pronunciado en 1952, con motivo de la muerte de Macedonio Fernández:

Yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio *es* la metafísica, *es* la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero eran borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas. No imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble. (1952: 146)

La imitación, la cita, el plagio, la transcripción – la técnica de Pierre Menard; la idea de que toda escritura es producto de lecturas previas – "Pierre Menard, autor del Quijote", uno de los textos fundadores de Borges, quizás también vinculado con las lecturas de Macedonio Fernández.

Pero mi intención no es hacer un rastreo de fuentes o proponer un catálogo de influencias; prefiero abandonar explícitamente ese modo de leer filiaciones, y recurrir a un paradigma que me parece más productivo: el de la competencia intertextual, el de los sistemas de lectura<sup>1</sup>.

---

1 Para una discusión acerca del reemplazo de los conceptos de 'influencias' y 'fuentes' por el de 'intertextualidad' en relación con el estudio de la literatura latinoamericana, cf. Ette 1985.

## Los que leen y los que escriben

Empiezo dando un rodeo para acercarme a los textos de Macedonio Fernández, preguntándome por los diferentes modos de leer la relación entre vanguardia europea y vanguardia latinoamericana. Una posibilidad consiste en ver a las literaturas latinoamericanas de los años '20 y '30 como manifestaciones marginales de un fenómeno por definición europeo. Este tipo de interpretación tiende a privilegiar justamente los valores de 'fuentes', 'influencias', y propone una lectura ideológicamente peligrosa, en que la 'influencia' tiene un cierto sabor a deuda externa.

Otra posibilidad consiste en partir de la constatación de que el marco social, político y cultural en el que se inscribe la literatura de los años '20 y '30 en América Latina difiere considerablemente del que condiciona el surgimiento de las vanguardias europeas en el período de entreguerras. Esto conduce en América Latina a un procesamiento específico del fenómeno vanguardista surgido en Europa. Las vanguardias latinoamericanas se constituyen "a partir de un condicionamiento histórico de dependencia cultural y asumen [...] en su carácter reivindicativo, las coordenadas de su momento histórico y político." (Pizarro, 87) Esta lectura parte de las peculiaridades del campo sociopolítico y literario en América Latina y define por relación con ellas las modalidades típicas de la literatura de vanguardia latinoamericana frente a la europea, exigiendo que deje de considerarse a aquélla "como un simple epifenómeno de las vanguardias europeas para tratar de comprenderlo como respuesta a condiciones históricas concretas." (Osorio, 253)

En lo que se refiere a la vanguardia argentina, aparecieron en los últimos años dos libros fundamentales: *Lenguaje e Ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, de Francine Masiello (1986) y *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, de Beatriz Sarlo (1988). Partiendo del análisis de los discursos de la vanguardia, Masiello propone una teoría del sujeto vanguardista y de los modos cómo éste se articula en el campo literario con sus diversas instancias de consagración. Sarlo por su parte hace una lectura caleidoscópica del modo cómo los intelectuales argentinos participaron en la peculiar modernización del espacio urbano porteño como un espacio periférico frente a los centros de la modernidad, en las décadas del '20 y del '30. Ni Masiello ni Sarlo necesitan ya legitimar su discurso

estableciendo relaciones y marcando diferencias respecto de las vanguardias europeas, que son solamente un dato más.

Mi propuesta consiste en partir de la pregunta acerca de la competencia intertextual, observando que en el período vanguardista el sistema de lecturas de los escritores latinoamericanos abarca los textos fundamentales de la literatura europea, incluida la vanguardia, mientras que el sistema de lecturas de los escritores europeos de esa época no incluye prácticamente ningún texto latinoamericano. Esto evidencia, para el período en cuestión, una notable falta de interés en Europa por lo que se escribe en América Latina.

En el sistema de complementariedad que estoy tratando de formular, los europeos aparecerían como 'los que escriben' frente a los latinoamericanos en este caso, que serían 'los que leen' (lo que los europeos escriben). Europa: el lugar de la originalidad, de lo nuevo – un valor muy importante para las vanguardias europeas –, de la *producción* de sentido; América Latina: el lugar del *consumo*. Los europeos, maestros; los latinoamericanos, buenos o menos buenos alumnos.

La certeza de ser 'los que leen' está presente, pero con otra valoración, ya en autores latinoamericanos del siglo XIX. Sarmiento, por ejemplo, cuya escritura está basada en un complejo sistema de citas, señala en defensa del historiador Gregorio Funes – y en defensa propia:

Sobre el Deán Funes ha pesado el cargo de plajiarlo, que para nosotros se convierte, mas bien que en reproche, en muestra clara de mérito. Todavía tenemos en nuestra literatura americana autores distinguidos que prefieren vaciar un buen concepto suyo, en el molde que a la idea imprimió el decir clásico de un autor esclarecido. García del Río es el más brillante modelo de aquella escuela erudita que lleva en sus obras, incrustados como joyas, trozos de amena literatura i pensamientos escogidos. Una capa anterior a este bello aluvión de los sedimentos de la buena lectura dejó la compilación, la apropiación de los productos del ingenio de los buenos autores a las manifestaciones del pensamiento nuevo [...] Aquello pues que llamamos hoi plajio era entónces erudición i riqueza; i yo prefiriera oir segunda vez a un autor digno de ser leído cien veces, a los ensayos incompletos de la razón i del estilo que aun están en embrión, porque nuestra inteligencia nacional no se ha desenvuelto lo bastante para rivalizar con los autores que el concepto del mundo reputa dignos de ser escuchados. (1909: 94s.)

La connotación negativa de 'plagio' como 'robo', a la que Sarmiento se opone, implica una concepción de la obra de arte como propiedad, respecto de la cual el lector sólo puede ser un consumidor

– o un ladrón. Los que escriben serían, pues, los propietarios de la literatura.

Esta reflexión acerca de la práctica de la escritura fundada sobre previas lecturas es un dato esencial de la producción literaria latinoamericana en tanto manifestación cultural de un sistema organizado sobre la base de relaciones de dependencia. Sin duda el camino que va de Sarmiento a Macedonio Fernández y a Borges, es el que pasa de esta valoración algo darwinista – desde nuestra perspectiva – acerca de la ‘inferioridad’ americana como la ve Sarmiento, como fundamentación para una literatura hecha de citas, a la concepción de que la cita, la transcripción, la imitación, son modalidades de la semiosis literaria, y no sólo características de la literatura latinoamericana vista como imitación de los originales europeos.

### El lector en los textos de Macedonio

Uno de los primeros en elaborar teóricamente esta cuestión y en organizar su narrativa sobre la base de una estética de la lectura en América Latina, es Macedonio Fernández. En una carta a Alberto Hidalgo, el editor de la *Revista Oral*, le escribe:

En el trastorno de acomodar el nuevo cuartel se me han escondido o amotinado Quevedo, Mark Twain y demás colaboradores de mis colaboraciones a la Revista Oral; no encuentro ninguno de los libros y autores que yo más escribo, y hasta que no ordene toda la biblioteca no recobraré mi inventiva. (1976: 84)

La lectura aparece aquí como condición necesaria de la escritura; el escritor es, antes que nada, lector. Las constantes referencias a autores y obras por parte de Macedonio permiten reconstruir su biblioteca, el sistema de sus lecturas: Admira a Kafka, Gómez de la Serna, Supervielle (1976: 189), Sterne (1982: 57), a Estanislao del Campo (1982: 14), Poe, el *Quijote*, *Madame Bovary* (1975: 46), y más aún, dice, "a los que resisten bien la lectura de Homero, Virgilio, Dante, Milton." (1976: 89)

¿Qué quiere decir ‘resistir bien la lectura de Homero’? Para Macedonio, la literatura se divide en buena y mala literatura; esta última es la que intenta hacerle creer al lector lo que narra:

cuando en la juventud crédula me asomaba por allí, por la Odisea, o la Ilíada, a las pocas páginas ya estaba tan atemorizado por la furia de golpes y ferreterías que en cada capítulo ocurre y que hace temblar los montes vecinos, que me agachaba con tan invencible miedo como el valor de Ulises [...] No he vuelto a leer una palabra de aquellas magníficas pócimas, para no desmejorar el encanto de la primera impresión, y aun entonces fuí tan prudente que no pasé del primer capítulo. (1944 169s.)

El lector que resiste es el que no se deja atrapar, el que no cree, el que no practica la lectura como un "acto de consumir renglones." (1944: 70)

Los autores que Macedonio denomina sus colaboradores, son justamente aquellos que evitan crear en el lector una "alucinación de realidad del suceso" (1975: 42), porque conciben la escritura como un "trabajo *a la vista*" del lector (1982: 146) y promueven así una "lectura de ver hacer" (1982: 147). Buena literatura es para Macedonio Fernández la que pone en evidencia su proceso de producción oponiéndose así a la estética de lo verosímil que es – en una definición de Kristeva que Macedonio compartiría – estética no de la productividad textual, sino del producto que olvida u oculta el artificio de su producción, haciendo así de la literatura un objeto de consumo (Kristeva, 1969).

El lector que los textos de Macedonio proyectan, es un lector que "sabe que lee y admira sin creer" (1982: 425), que no está pendiente del asunto ni lee para conocer el desenlace (1975: 77, 253), sino que lee el proceso mismo de producción textual y colabora así en generar significaciones – como Pierre Menard, cuya reescritura del *Quijote* sólo es posible porque resulta de una lectura que a comienzos del siglo XVII habría sido imposible. Macedonio Fernández escribe para el "lector saltado" (1975: 29, 57, 129 etc.), el que lee el texto desarticulándolo, desarmando la continuidad del relato, transformando lo que lee. La consecuencia última de la exigencia de un tal lector, es que escriba:

He aquí un prólogo cuya continuación depende del lector; se lo abandono. (1944: 68)

Hacia el final de *Museo de la novela de la Eterna*, el narrador le dice al lector:

Por último, reconócame este mérito (me ahoga pensar en ningún mérito), reconócame que esta novela por la multitud de sus inconclusiones es la que ha creído más en tu fantasía, en tu capacidad y necesidad de completar y sustituir finales. Exceptuado yo, ningún novelista existió que creyera en tu fantasía. La novela completa, que es la más fácil, la única usada en el pasado, aquélla toda del autor, nos tuvo a todos como infantes de darles de comer en la boca. De esta omisión irritante y de pésimo gusto, tomaos libre resarcimiento en la mía. (1975: 262)

La "novela completa", cuya producción sólo el autor controla y de la que es propietario exclusivo, novela que el lector sólo puede leer como consumidor, coincide con lo que la teoría literaria de los últimos decenios ha dado en llamar 'obra' u 'obra cerrada', por oposición a 'texto', 'obra abierta'<sup>2</sup>. "Libro abierto", llama Macedonio a su novela en el "Prólogo final":

será acaso el primer "libro abierto" de la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede. (1975: 265)

Macedonio Fernández pone radicalmente en cuestión las concepciones de 'autor' y 'obra', proponiendo una redefinición de la función y actividad del 'lector'.

"Casi siempre lo que se llama innovación consiste en ponerse todos de acuerdo para imitar a uno solo" (1974a: 237). La originalidad absoluta no existe; todo autor es un lector que escribe y la literatura un texto que las múltiples y sucesivas lecturas van transformando y prolongando. La originalidad consiste, como diría Borges parafraseando a Macedonio, en crear precursores: "La idea que voy a exponer es absolutamente mía: nadie la encontró antes que yo en otro autor." (1974a: 254)

---

2 Acerca de la relación de la teoría artística macedoniana con el estructuralismo y postestructuralismo cf. Lindstrom 1981.

## El lector de los textos de Macedonio

Aunque nació el mismo año que Lugones y podría por tanto haber pertenecido a la generación modernista, Macedonio Fernández nunca adhirió a esa estética, y comenzó a ser conocido como escritor solamente hacia 1922, por sus colaboraciones a la revista *Proa* y por el entusiasmo de Borges, del que son testimonio las citas iniciales de este texto. Marechal, Scalabrini Ortiz se cuentan entre sus primeros lectores. Los jóvenes martinfierristas ven en Macedonio, que tiene a la sazón cincuenta años y se define como un recién venido a la literatura, a un precursor y un maestro.

Pero la parte más importante de su producción queda inédita hasta quince años después de su muerte. En 1966 y 1967 el Centro Editor de América Latina reedita con algunos agregados *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, de 1928, y *Papeles de Recienvenido* de 1929 y 1944. También en 1967 aparece la primera edición de *Museo de la novela de la Eterna*, el texto clave de Macedonio, que se convierte repentinamente en un bestseller. En 1974 se inicia la publicación de las obras completas, de cuyos diez volúmenes han aparecido hasta el momento seis, entre ellos la primera edición de *Adriana Buenos Aires*.

Hay todo un mito, originado posiblemente en declaraciones de Borges, según el cual a Macedonio Fernández no le interesaba escribir ni publicar (Borges 1967). Pero teniendo en cuenta el papel que le asigna al lector en su estética, y conociendo su correspondencia de la que se desprende que Macedonio tenía una afinada percepción del funcionamiento del campo literario porteño, esa explicación resulta poco satisfactoria. Probablemente sea más acertado decir que en el momento de escribir Macedonio, no existían aún los hábitos de lectura que sus textos exigían. No había lectores para la que Noé Jitrik llama "novela futura" de Macedonio Fernández (Jitrik 1971).

Anderson Imbert, por ejemplo, califica de "ilegible digresión" la prosa de Macedonio, quien "por sus pocos aciertos literarios – aunque los tuvo en su genial verborrea de 'escritor oral' – no pertenece a ningún capítulo de nuestra historia." (Anderson Imbert 1967: 415.) Para Henríquez Ureña fue un "hombre inteligente, pero loco", para Guillermo de Torre un escritor "semigenial y frustrado" (cf. Flam-mersfeld 1976: 229ss.).

Recién los textos de Borges, los de Cortázar crean a los lectores de Macedonio Fernández, en la medida en que generan nuevos

hábitos, instauran nuevos espacios de lectura. Quienes leen a Macedonio hacia fines de la década del '60 ya han leído a Borges, *Rayuela*, las novelas de Marechal.

Una parte considerable, quizás la mejor, de la narrativa argentina de hoy, está escrita por esos lectores: Ricardo Piglia, Juan José Saer, Juan Carlos Martini por ejemplo. Lectores que hacen de la cita, de la glosa – tal el título de una novela de Saer – de la parodia, que es otra modalidad de la cita, un centro productor de su escritura. "Su ilusión – le hace decir el narrador en *Respiración Artificial* a un personaje respecto de otro – es escribir un libro enteramente hecho de citas." (Piglia 1980, 19s.) Así también puede leerse toda la novela: *Respiración Artificial* – respirar con aire ajeno, de artificio: escribir en citas.

### Lectura y productividad textual

Volviendo ahora a la relación complementaria entre vanguardia europea y vanguardia latinoamericana en cuanto a la competencia intertextual, puede decirse que en Europa empieza a leerse lo que se escribe en América Latina bastante tarde, después de la segunda guerra mundial. Borges es, si no el primero, uno de los primeros en ser leído productivamente en Europa. *Ficciones* aparece en traducción francesa en 1951; algunos cuentos habían sido publicados ya entre 1939 y 1946 en revistas (cf. Rodríguez Monegal 1972). Lectores de Borges son los autores del *nouveau roman*, el grupo *Tel Quel*; pienso en el artículo de Genette, "L'utopie littéraire" (1966), en Michel Foucault, que inicia *Les mots et les choses* diciendo que su libro se origina en un texto borgiano, pienso también en Maurice Blanchot, Michel de Certeau, Umberto Eco ...

¿Qué es lo que les interesa a estos lectores? Uno de los aspectos más importantes es, sin lugar a dudas, cierto modo de lectura que está inscripto en los textos borgianos: leer la *Eneida* como si fuera anterior a Homero, crear precursores, reescribir el *Quijote* desde otro lugar histórico, citar con acribia filológica textos ficticios. Les interesa, me parece, una teoría de la lectura que se articula como teoría de la productividad textual, y que aparece procesada en los textos de Borges y – agrego ahora – expuesta en los escritos de Macedonio Fernández.



La formulación de esta teoría tiene que ver, como lo propuse al principio, con un modo de concebir la producción literaria en el lugar de 'los que leen', a partir de lo que se escribe en otra parte y contra una concepción de la literatura como propiedad que en el mejor de los casos se presta, bajo la forma de influencias y fuentes, pero que no circula como patrimonio común. Esa teoría de la lectura supera naturalmente el marco de la cultura latinoamericana en el que adquiere una formulación tan precisa, para articularse como una teoría de la productividad textual, a la que no se le puede negar cierto carácter subversivo<sup>3</sup>.

Frente a la vanguardia europea, que privilegia lo nuevo, la originalidad en busca del shock, de la ruptura (Bürger 1981), la narrativa argentina de los años '20 y '30 no se adscribe a la estética de lo nuevo con el mismo énfasis, sino que mantiene una relación fecunda con la tradición; no es casual que la revista de la vanguardia argentina se llame *Martín Fierro*<sup>4</sup>. A diferencia de la vanguardia europea según la teoría de Bürger, los escritores argentinos no cuestionan la institución artística como tal, porque esa institución sigue siendo necesaria para ellos como forma de legitimación una vez separados el campo político y el campo literario. No la cuestionan pero se inscriben en ella de otro modo: Al privilegiar la tradición sobre lo nuevo, están proponiendo un cambio de paradigmas de mayor alcance y no limitado al ámbito de la literatura latinoamericana, que recién en los años '60 y '70 se hará evidente.

Pienso aquí en las reflexiones sobre el estilo y la autorreferencialidad en el arte, de Niklas Luhmann (1986), quien señala que frente a la estética de la imitación, en la que el concepto de 'copia' había tenido una connotación positiva hasta fines de la edad media, surge en los comienzos de la modernidad y con la invención de la imprenta

---

3 Michel de Certeau, citando a Borges ("Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída", en *Otras Inquisiciones*) señala la necesidad de cuestionar la identificación de lectura y pasividad en una sociedad como la actual, en la que "la construcción del texto social por parte de la elite intelectual parece corresponderse todavía con la 'recepción' de dicho texto por parte de los creyentes, que deben limitarse a reproducir los modelos elaborados por los manipuladores del lenguaje." De Certeau ve una analogía entre la 'lectura' que proponen los medios masivos y la que exigen o exigían los textos sagrados, inviolables. (de Certeau 1988: 299s.) Cito en traducción de la versión alemana.

4 Debo esta observación a Susana Zanetti.

un nuevo paradigma que privilegia la originalidad, la novedad, lo que sorprende lo nunca visto. Para Luhmann ese paradigma todavía sigue vigente, y el ritmo del cambio de estilos se ha intensificado a tal punto, que Luhmann se pregunta si acaso el arte no acabará por transformarse hasta su aniquilación.

En una sociedad tan marcada por la originalidad de las prácticas productoras que al decir lo nuevo marcan también un espacio de propiedad, una pertenencia, la lectura queda relegada a y definida como una forma de consumo; el plagio es robo, la cita, en el mejor de los casos, un préstamo que dice: 'esto no es original, es deuda'. Pero quizás lo nuevo, criterio que la práctica de la vanguardia europea ha llevado hasta la exasperación, esté dejando de ser el principio de legitimación de la producción artística. La narrativa latinoamericana de Macedonio Fernández y de Borges, narrativa de la modernidad periférica, estaría anticipando con su recurso a la biblioteca, al conjunto de la tradición literaria, un cambio de paradigmas en el que la originalidad pierde sus privilegios. A esta altura no sólo la nueva novela latinoamericana puede ser leída sobre ese trasfondo.

## BIBLIOGRAFÍA

Anderson Imbert, Enrique

1967 *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. I: La Colonia. Cien años de república. México: Fondo de Cultura Económica (<sup>1</sup>1954).

Blanchot, Maurice

1959 "L'infini littéraire: l'Aleph". En *Le livre à venir*. Paris: Editions Gallimard, pp. 116-119.

Borges, Jorge Luis

1952 "Macedonio Fernández". En *Sur*, 209-210: 145-147.

1967 "Harto de los laberintos". Entrevista con César Fernández Moreno. En *Mundo Nuevo*, 18: 5-29.

Bürger, Peter

1981 *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (<sup>1</sup>1974).

Certeau, Michel de

- 1988 *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag (<sup>1</sup>1980, *L'invention du quotidien, 1: Arts de faire*, Paris: Union Générale d'Éditions).

Ette, Ottmar

- 1985 "Internacionalización e intertextualidad". En Thomas Bremer y Alejandro Losada (eds.): *Hacia una historia social de la literatura latinoamericana*. Giessen: AELSAL, pp. 85-97.

Fernández, Macedonio

- 1944 *Papeles de Recienvenido*. Buenos Aires: Losada.  
 1974a *Obras completas. Tomo III: Teorías*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.  
 1974b *Obras completas. Tomo V: Adriana Buenos Aires (Última novela mala)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.  
 1975 *Obras completas. Tomo VI: Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.  
 1976 *Obras completas. Tomo II: Epistolario*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.  
 1982 *Museo de la novela de la Eterna*. Selección, Prólogo y Cronología César Fernández Moreno. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Flammersfeld, Waltraud

- 1976 *Macedonio Fernández (1874-1952). Reflexion und Negation als Bestimmungen der Modernität*. Frankfurt/M.: Peter Lang.

Foucault, Michel

- 1966 *Les mots et les choses*. Paris: Editions Gallimard.

Genette, Gérard

- 1964 "La littérature selon Borges". En *L. Herne*, Paris, pp. 323-327.  
 1966 "L'utopie littéraire". En *Figures*: Paris: Editions du Seuil, pp. 123-132.

Jitrik, Noé

- 1971 "La 'novela futura' de Macedonio Fernández". En *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires: siglo veintiuno editores.

Kristeva, Julia

- 1969 "La productivité dite texte". En *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse (Extraits)*. Paris: Editions du Seuil, pp. 147-184.

Lindstrom, Naomi

- 1981 *Macedonio Fernández*. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Luhmann, Niklas

- 1986 "Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst". En Hans Ulrich Gumbrecht y K. Ludwig Pfeiffer (eds.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 620-672.

Masiello, Francine

- 1986 *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.

Osorio, Nelson

- 1981 "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano". En *Revista Iberoamericana*, 47, 114/115: 227-254.

Piglia, Ricardo

- 1980 *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire.

Pizarro, Ana

- 1981 "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina". En *Araucaria de Chile*, 13: 81-96.

Rodríguez Monegal, Emir

- 1972 "Borges y la 'nouvelle critique'". En *Revista Iberoamericana*, 38: 367-390.

Saer, Juan José

- 1986 *Glosa*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

Sarlo, Beatriz

- 1988 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Sarmiento, Domingo F.

- 1909 *Obras. Tomo III: Recuerdos de provincia. Biografías*. París: Belin Hermanos Editores.

Dieter Reichardt

MACEDONIO FERNANDEZ Y OMAR VIÑOLE:  
DOS CARAS DEL VANGUARDISMO EN ARGENTINA

Sabemos algo de Macedonio Fernández. Pero este otro: ¿un tal Omar Viñole? Cómo se justifica una propuesta temática que insinúa un parangón, aunque sea de signo contrario, ya que, como dice Bachtin, la literatura se asegura un espacio en la vida social por la conformación discursiva de las ideologías<sup>1</sup>, y en este caso, evidentemente, el tal Viñole parece no haberse asegurado nada, ni siquiera una placa conmemorativa dentro del espacio ideológico, como diría Zima, de la antiideología<sup>2</sup>. Removiendo las *Historias de la literatura argentina*, sean los seis tomos de la editada por Arrieta<sup>3</sup>, sean los 59 fascículos del Centro Editor<sup>4</sup>, o la *Enciclopedia de la literatura argentina* dirigida por Pedro Orgambide y Roberto Yahni<sup>5</sup>, el sujeto indicado no figura en ninguna de estas publicaciones que cubren la casi totalidad de las ideologías vigentes. Sólo en una publicación de la editorial "Todo es historia", que lleva el título *Los excéntricos* aparece, a la par de un artículo sobre un "diputado bromosódico" y "un mago de la lluvia", uno sobre "El hombre de la vaca", quien es, efectivamente, nuestro Omar Viñole<sup>6</sup>.

La omisión de éste, siendo autor de numerosos libros<sup>7</sup>, podría invitar a una reivindicación explícita incorporándolo en el ámbito de los marginados, hasta ahora – pienso en Luis Pascarella, Ismael Moreno y Juan Filloy – o de aquellos que con atraso fueron rehabilitados en su singularidad – desde José Hernández hasta Juan

---

1 Cf. Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires 1983, p. 33.

2 Cf. Peter V. Zima, *Ideologie und Theorie*. Tübingen 1989.

3 *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires 1958-60.

4 *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires 1967-68.

5 Buenos Aires 1970.

6 Ernesto Goldar, "El hombre de la vaca", en: *Los excéntricos*. Buenos Aires 1977, pp. 53-78.

7 Cf. Anotación núm. 28.

L. Ortiz – y abrir el proceso contra un sistema de valores que pocas veces fue cuestionado con el debido rigor. Para una empresa reivindicatoria de esta amplitud los parámetros serían otros que los que impone la temática general del vanguardismo, que invita, sin embargo, a arriesgar la hipótesis de la incompatibilidad estructural de vanguardismo y lo que Peter Bürger llama "Institution Kunst"<sup>8</sup>. Esto es algo diferente de la constatación del fracaso de las vanguardias históricas al ser absorbidas en un momento dado por la "Institution Kunst" para, a su vez, erigirse en modelos normativos. Si sugerimos una incompatibilidad estructural, estamos relativizando todas estas manifestaciones que se integran en el sistema de valores estéticos como estructuralmente destinadas para tal integración. Se trata, por supuesto, de una abstracción que sólo podría verificarse tendente y gradualmente. En los casos de Macedonio Fernández y Omar Viñole vislumbro ejemplos que podrían convalidar la hipótesis, en el sentido de contener el discurso de este último todavía más negativas al sistema de valores establecidos que el de Fernández.

Cautelosamente hablo del vanguardismo en Argentina, estableciendo un marco geográfico social cuya extensión temporal podría fijarse entre 1915, cuando aparece – mejor dicho, desaparece – *El cencerro de cristal* de Ricardo Güiraldes, y 1954, año de publicarse *En la masmédula* de Oliverio Girondo, admitiendo que el lustro entre 1922 y 1927, cuando se nuclea un nutrido grupo de escritores alrededor de las revistas *Proa* y *Martín Fierro*, es el de mayor densidad y virulencia. Si la vanguardia histórica, en el modelo que propone Bürger, significaba una ruptura radical con la "Institution Kunst" que había encontrado su conjunción mas nítida y acendrada en el *esteticismo* como sellado del divorcio de la práctica artística y práctica vital, hay que suponer que en Argentina esta ruptura que tendría que implantar no solamente un nuevo estilo sino un cambio profundo de la concepción del arte, se da con bastante timidez.

Si analizamos el manifiesto más importante del *ultraísmo*<sup>9</sup> argentino, redactado por Oliverio Girondo y publicado en la revista más descollante de esta promoción, *Martín Fierro*<sup>10</sup>, podemos admitir que

8 Cf. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main <sup>2</sup>1980.

9 Emplearé en este trabajo sin distinción los términos "ultraístas" y "martinfierristas".

10 I, n° 4., Mayo de 1924.

éste, por "su sintaxis y su orden fonológico, por su estratégica ruptura del orden lógico y su apariencia no convencional [...] ofrece una forma nueva de discurso para la tradición literaria argentina"<sup>11</sup>. Pero si comparamos las propuestas concretas del manifiesto, con las posiciones teóricas más avanzadas del modernismo, que podrían ser las "Dilucidaciones" con que prologa Rubén Darío su libro de poemas *El canto errante* (1907), comprobamos que los detalles concordantes, además de la reverencia que se le brinda a Darío en el manifiesto del *Martín Fierro*<sup>12</sup>, exceden, cuantitativamente por lo menos, los desacuerdos eventuales que no pasarían de matices estilísticos. La proclamada "nueva sensibilidad" enjuicia a los conocidos fantoches de un ignorante público mayoritario y a los académicos y escritores esclerotizados, pero no se cuestiona fundamentalmente la función de la obra artística. La finalidad de ella a nivel social, entre los polos de la autonomía o de la integración en la práctica vital, y el modo de la producción así como el de la recepción, no figuran conceptualmente en el manifiesto. Por lo demás es presumible que el propio Rubén Darío hubiera admitido sin reticencia las aseveraciones de los ultraístas argentinos con respecto a la originalidad creativa:

MARTIN FIERRO artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre. ¡Entregar a cada nuevo amor una nueva virginidad, y que los excesos de cada día sean distintos a los excesos de ayer y de mañana! ¡Esta es para él la verdadera santidad del creador! ... ¡Hay pocos santos!<sup>13</sup>

David Viñas quien enfoca el movimiento martinfierrista desde el ángulo de su eficacia histórico social, denuncia una actitud que oscila entre inocuidad y acomodación:

---

11 Francine Masiello, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires 1986, p. 71.

12 R. Darío fue el primero quien saludó al futurismo de Marinetti en un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires. Cf. Nelson Osorio T., "Antecedentes de la Vanguardia literaria en Venezuela (1909-1925)". En: *Hispanamérica*, 33 (1982), p. 5.

13 *Martín Fierro*, I, n° 4, mayo de 1924. A su vez, hasta los martinfierristas más rebeldes, hubieran firmado el cierre de las "Dilucidaciones" que reza: "No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia." (Rubén Darío, *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid <sup>10</sup>1967, p. 700).

Con los viejos, caducos e instalados, se practica un terrorismo suculento, sobreactuado o juguetonamente irónico de manera que se entienda – por exceso o por distancia – que la cosa no pasa de ahí y sólo se trata de ser reconocido por el otro en ese juego bonachón e impertinente. En el fondo los martinfierristas siempre presintieron que su pasaje de lo juvenil sería un salto a la vejez [...]<sup>14</sup>

El enjuiciamiento aplastante de Viñas coincide curiosamente con la opinión de Jorge Luis Borges para quien el martinfierrismo se reduce a "inocentes novedades ruidosas" de algunos muchachos "tímidos" y "temerosos de una íntima pobreza"<sup>15</sup> habiendo reconocido ya en 1937 – expiando los propios pecados –<sup>16</sup> que el martinfierrismo "no era más que el desarrollo parcial de una de las vertientes abiertas por Lugones en el *Lunario sentimental*"<sup>17</sup>.

Me ahorro el trabajo de citar otros juicios negativos sobre el martinfierrismo que relativizan su incidencia en la vida cultural de Argentina a las travesuras de unos hijos de buena familia o al folklore del Buenos Aires de los años locos y de bonanza, durante la presidencia de Alvear. Estoy de acuerdo con Viñas al denunciar la falta de arrojo y pertinacia del movimiento en su totalidad. El martinfierrismo no pasa de ser un reflejo, inclusive algo pálido, de lo que se venía dando en Europa. Por otra parte hay que suponer en Argentina una mayor inamovilidad de las estructuras sociales y, por lo tanto, más obstáculos y resistencia de las fuerzas conservadoras que en los países europeos sacudidos por la primera guerra mundial. El famoso minigitorio firmado por Marcel Duchamp<sup>18</sup> y presentado en una exposición de arte en 1917 hubiera sido inconcebible en la Argentina de entonces cuando *El cencerro de cristal* (1915) de Ricardo Güiraldes, un poemario que refleja cierta influencia de Apollinaire,

---

14 David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires 1971, p. 63.

15 Jorge Luis Borges, *Obras completas*. Buenos Aires 1974, p. 13.

16 Pienso en los ataques polémicos a varios de los escritores consagrados, incluidos en sus libros de ensayos, *Inquisiciones* (1925) y *El tamaño de mi esperanza* (1926) que nunca fueron reeditados y tampoco figuran en las *Obras completas*.

17 Adolfo Prieto, "Prólogo" a su *Antología de Boedo y Florida*, Córdoba 1964, p. 14.

18 Cf. P. Bürger, op.cit., p. 70.



fue tan implacablemente censurado que el autor prefirió enterrar la edición en un pozo de su estancia<sup>19</sup>.

Admitiendo, pues, su especificidad social e histórica, consta que el movimiento martinfierrista no podía llegar a adquirir un perfil más radical, y que las tibiezas del "Manifiesto" se deben a la estrategia de unir a todos aquellos que por cualquier razón, y no solamente por el nuevo programa estético, se oponían a los valores y poderes establecidos. Hasta ahora siempre se ha visto dentro del grupo martinfierrista dos posiciones diferentes que emergen, cuando en 1927 se formó el *Comité Irigoyenista de Intelectuales Jóvenes*<sup>20</sup> cuyo apoyo a la reelección de Yrigoyen llevó al cierre de la revista por los directores, Evar Méndez y Oliverio Gironde, que sostuvieron la separación de las esferas del arte y de la política. Pero es evidente que en el propio campo de la producción literaria se enfrentan dos posiciones que se diferencian por el grado de sus transgresiones con respecto a las normas vigentes. En primer lugar hay que mencionar a Oliverio Gironde quien, según Francine Masiello, "se destaca como el exponente principal de esta reforma estética" (luego habla de "revolución artística"), cuyos *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) "introdujeron en la Argentina la orientación ultraísta, forma tan a menudo adjudicada a Borges. Con esta obra Gironde postuló la necesidad de un cambio lírico que escandalizó al público lector"<sup>21</sup>. Puede dudarse que este libro realmente escandalizara al "público lector", y no, exclusivamente a los representantes de la cultura oficial. De todos modos, se trata de una manifestación quizá no revolucionaria, pero audaz y rebelde, y lo más escandaloso, al nivel de un ataque a la "Institution Kunst", es el famoso epígrafe de: "Ningún prejuicio más ridículo, que el prejuicio de lo SUBLIME." Con esto, sí, Gironde liquidó, o intentó liquidar, en un gesto de formidable arrogancia la piedra angular de la estética precedente. "Lo sublime".

---

19 Sin el menor intento de argumentar, el crítico más importante del momento – Julio Noé – y en la revista más importante – *Nosotros* (nº 85, 1916) – lo declaró "francamente malo" agregando la advertencia: "Lástima que el señor Güiraldes quiera, a todo trance, ser original y suponga que aún hay burgueses a *épater*."

20 El cual integran los hermanos González Tuñón, Borges, Marechal, Pondal Ríos, López Merino y algunos más. Cf. Carlos Mastronardi, "El movimiento de 'Martin Fierro'", *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Nº 39, Buenos Aires 1967, p. 928.

21 Francine Masiello, "Oliverio Gironde: El carnaval del lenguaje." En: *Hispanamérica*, 16 (1977), p. 4.

Lo que, etimológicamente, "subleva", lo que es de "gran belleza y tal que provoca una emoción noble"<sup>22</sup>, fue reducido a una cosa de mal gusto. Lo que Gironde combate es lo que conserva o reivindica Borges en *Fervor de Buenos Aires* (1923). Las oposiciones son, por lo menos, las siguientes: la visión caótica del mundo frente a la visión enternecida del barrio; indecorosidad de imágenes y palabras frente a una petulante observación de la decencia; un yo poético, hasta cierto punto deshumanizado, frente a un yo emocional y biográficamente comprometido. Finalmente hay que destacar, en el caso de los *Veinte poemas*, la desacralización del *hecho literario* al invitar a una lectura que no quiera ser distinta de la lectura de un diario.

Por otra parte, los *Veinte poemas*, en la edición de 1922 una verdadera joya para bibliófilos, se instala como tal rotundamente en el ámbito de la cultura tradicional, desde la repetida afirmación de la individualidad autorial como productor e ilustrador de los textos hasta el colofón, donde el autor vuelve a aparecer como firmante de los 150 ejemplares "puro hilo Lafuma, fuera del comercio", para no hablar del lugar de la impresión, Argenteuil, que distaba mucho de ser Avellaneda u otro suburbio de Buenos Aires. Además, ya una somera comparación con *Trilce* de César Vallejo, publicado en el mismo año de 1922 en Lima y en los ciertamente no muy prestigiosos "Talleres tipográficos de la Penitenciaría", evidencia las limitaciones de la ruptura de Gironde con los vigentes cánones estéticos, por lo menos respecto de la inteligibilidad discursiva y la representación mimética. El hecho de haber encontrado el libro de Gironde una acogida más atenta en Lima que en Buenos Aires<sup>23</sup>, permite apreciar la dimensión real de la "impermeabilidad hipopotámica del 'honorable público'" argentino, el primer objeto de las imprecaciones del manifiesto martinfierrista.

Fernando Alegría define la "antiliteratura" en los términos de

[...] una revuelta contra una mentira aceptada socialmente y venerada en vez de la realidad. Esta antiliteratura empieza por demoler las formas, borrar las fronteras de los géneros, dar al lenguaje su valor real y corresponder con sinceridad a la carga

22 Según el *Diccionario de uso del español* por María Moliner, Madrid 1984.

23 Lo que consta del número de las reseñas. En Lima aparecieron 5 reseñas firmadas por A. G., Pedro Barrantes Castro, Federico Bolaños, "Clovis" y F. B.; en Buenos Aires 3 reseñas firmadas por el español Enrique Díez Canedo, Vicente Martínez Cuitiño y el español Guillermo de Torre (en *Proa*, 12, 1925).

de absurdo que es nuestra herencia. Lo blasfemo, así como lo irreverente, insultante y hasta lo obsceno, son modos de aclararle al hombre el espejo donde está su imagen.<sup>24</sup>

Alegría circunscribe el fenómeno principalmente a la literatura surgida en los años 60, con algunos antecedentes en los años 30. Su definición sirva aquí ni como categoría analítica, ni para trazar una línea evolutiva, sino para fijar una pauta evaluativa. Si la aplicamos al movimiento martinfierrista en su totalidad, con adyacentes, quizá, fuera de Oliverio Girondo, el "Peter Pan de la vanguardia", como lo titula Viñas<sup>25</sup>, sólo hay uno quien – reconocidamente – se destaca por su actitud constante de cuestionar los presupuestos de la literatura: Macedonio Fernández. Es cierto y no se debe olvidar que por más efímeras que resultaran las manifestaciones del grupo que se realizaron en el espacio de lo no-sublime – su irrespetuosidad por algunos de los valores establecidos, su actitud lúdica, sus intentos de alcanzar e interesar un amplio público por los debates acerca de la función del arte, etc. – éstas definieron tendencialmente un nuevo clima cultural al que Macedonio Fernández debe impulsos decisivos. El mismo – con cierta ironía – lo reconoció:

Por culpa de la juventud artística de Buenos Aires que conocí hace cuatro años [en 1925] estoy abismado en un problema de estética. Me desvalijaron por aquel entonces con tanta prolijidad e inmenso provecho de mi estética pasatista que hasta la fecha no he podido recuperar una ignorancia igual.<sup>26</sup>

Dije que hay uno, reconocidamente, quien realizó el proyecto vanguardista al nivel de una ruptura con los presupuestos de la literatura comprendida en su funcionamiento institucional, cuya validez, muy poco después de las "travesuras" juveniles, fue con-

---

24 Fernando Alegría, "Antiliteratura", En: César Fernández Moreno (ed.), *América latina en su literatura*. México, París 1972, p. 243.

25 Op.cit., p. 65.

26 Cit. por el "Prólogo" de Ramón Gómez de la Serna. En: Macedonio Fernández, *Papeles de reciénvenido*. Buenos Aires 1944, p. 17. Waltraut Flammersfeld, *Macedonio Fernández (1874-1952). Reflexion und Negation als Bestimmungen der Modernität*. Frankfurt, Bern 1976, afirma: "Es darf nicht verschwiegen werden, daß trotz aller Unzulänglichkeiten der Avantgarde die Begegnung mit ihr für MF zum Auslöser seiner ästhetischen Reflexion wurde [...] In der Tat ist die Ausformung der avantgardistischen Kunsttheorie MFs nach den vorhandenen Texten eindeutig ab 1925 zu datieren." (p. 54).

solidada hasta el punto de ver en una novela como *Don Segundo Sombra* – consagrada por Leopoldo Lugones – la obra cúspide del ultraísmo y en Macedonio Fernández un mito, una leyenda viva, un metafísico, un guitarrero, pero al fin un espécimen "a quien", según su admirador Borges, "no le interesó la literatura"<sup>27</sup> y por lo tanto no perteneciente a ella. Hay, o presumo que hay otro, no reconocido: Omar Viñole, médico, veterinario, candidato a gobernador de la provincia de Córdoba, luchador del "catch", prontuariado por varias incidencias con la policía, la mayoría de ellas perpetradas mediante una vaca, pintor y autor prolífico<sup>28</sup>.

Si el discurso de Macedonio Fernández – y uso el concepto de discurso en un sentido que englobe no solamente la totalidad de sus textos sino también las actitudes que conformaron su personalidad y su mito – se caracteriza en una de sus vertientes principales por un encadenamiento de negaciones, puede afirmarse lo mismo del discurso de Viñole. El sistema filosófico de Fernández, que tiene su principio totalizador en lo que él llama "almismo ayoico"<sup>29</sup>, se construye negando las categorías gnoseológicas y ontológicas. Ya en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) se afirma:

El Yo, Materia, Tiempo y Espacio, son los faltantes en el Mundo: el genio gramatical puede sustantivarlos así con un vocablo que precisamente los niega como substancias y como fenómeno.<sup>30</sup>

Paralelamente abarca el "belarte concienical de la palabra" como designa Fernández su concepción de la literatura, una serie de negaciones que no solamente se refieren a las convenciones estéticas y miméticas, sino – en la dimensión pragmática – a los roles convencionales de autor y lector y, finalmente, al cuestionamiento de la publicación de la obra literaria.

En el caso de Omar Viñole puede constarse una semejante negatividad y además en los mismos campos: filosofía y literatura, cuya institucionalización oficial en forma del academismo sería en

---

27 Cf. Flammersfeld, op.cit., p. 57.

28 Goldar indica "casi 60 monografías de carácter científico" y "43 libros polémicos", op.cit., p. 66. Ver *Apéndice*.

29 Cf. Flammersfeld, op.cit., p. 45.

30 Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires 1928, p. 48.

ambos casos el objeto predilecto de sus ataques irónicos, parodísticos o, sobre todo en el caso de Viñole, injuriosos:

La resignación atrofia. Ved a esa Academia de Letras argentinas. Los que están allí, son los resignados. Exploradores de regreso. Se juntan de tarde en tarde para disfrutar de una compañía que atenúa la tristeza de estar solo en el fracaso. (*Cien cabezas*, p. 11)

El discurso de Macedonio Fernández permite inferir una opinión idéntica, aunque por cuestiones, digamos de decoro, no la hubiera publicado<sup>31</sup>.

No puedo entrar aquí en los detalles de los respectivos sistemas filosóficos, lúcidamente – como sistema – reconstruido y analizado por Waltraud Flammersfeld en el caso de Macedonio Fernández y en absoluto elaborado, ni siquiera registrado en el caso de Omar Viñole. Uno de los libros de éste se titula *Mi disconformismo filosófico*<sup>32</sup>. Ahí, en su manera poco meticulosa el autor jaranea: "La felicidad no existe" (pp. 24-25) "La ciencia no existe" (pp. 29-32), "El hombre no existe" (pp. 31-33), etc. Si perseguimos este "disconformismo filosófico" hasta llegar a una concepción totalizadora, podemos inferir que Viñole, interrogado por la relación entre el "ser" y la percepción del "ser", se remitiría a una posición netamente materialista. El hombre no es sino

[...] un inquilino transitorio que se enferma en gonorrea e incuba otras enfermedades además de la lues, que está condenado a muerte, que tiene un 60 por ciento de agua y el remanente pertenece a extractos secos, albúminas, o proteínas, sales de cloro, de hierro, el fósforo, la cal, el yodo, el manganeso, el cobre y el aluminio.

Este diagnóstico está firmado por "Jesús de Nazareth (alias) Jesucristo"<sup>33</sup>. Es evidente que esta concepción de la condición humana es una provocación satírica que implica en primer lugar la negación de la especulación metafísica. Es probable que la filosofía de Viñole no tenga mayores alcances, buscando el origen ontológico

---

31 El antiacademismo de Macedonio Fernández se articula en una gama muy amplia de ironizaciones y parodias, por ejemplo en varias de sus "Teorías", de la "salud", del "Estado", etc. Cf. Flammersfeld, op.cit., p. 111.

32 Cf. *Apéndice*.

33 Omar Viñole, *Jesús en una casa de departamentos*, p. 22. El ejemplar del que dispongo tiene una dedicatoria ológrafa: "A Oliverio Gironde, nos veremos en el infierno. Omar".

de la cognición, lo cual sería una consecuencia más lógica – aunque, por supuesto, poco satisfactoria – que una construcción como el "almismo ayoico" de Macedonio Fernández, al fin producto de la especulación metafísica aunque fuera esta misma el objeto de su crítica.

Si parangonamos, ahora, las actitudes de los dos con respecto a la literatura en las dimensiones de la teorización, las propias concretizaciones y la posición frente a la literatura como institución, observamos varias coincidencias, con las obvias diferencias temperamentales que los enfrentan irreconciliablemente. Macedonio Fernández, hasta en los accesos más demoledores, presenta sus insolencias con moderación, irritando, no obstante hasta a amigos como Borges<sup>34</sup>. En *Papeles de Recienvenido*, pero no en la primera edición de 1930, tampoco en la segunda de 1944, sino sólo en la póstuma de 1966, arremete contra lo consagrado en los siguientes términos:

Todos los trabajadores artistas han mostrado antojos raros en sus horas laboriosas: Victor Hugo, que escribía un libro por año, no se sentía fuerte para comenzarlo hasta que no había concluido de vivir todo ese año sin pensar en nada [...] Balzac no empezaba a escribir sin tener cerca de sí la ausencia en viaje a Europa de su suegra (ya se entiende que el viaje a Europa de una francesa es venir a la Pampa); Colón no descubría continentes, o lo hacía enteramente de mal humor, si no se los ponían por delante impidiéndole seguir la redondez hasta la Asia [...] a Gautier el vacío en la cabeza era la sensación sin la cual no podía llenar la primer página [...] y el ocioso Byron al comenzar a trabajar no hacía nada: pasaba tantos años sin reflexionar en cosa alguna que cuando quería retratarse no acertaba con la postura de pensar.<sup>35</sup>

Viñole se esmera menos, según uno de sus innumerables lemas: "El talento como los granos en el culo, impide sentarse donde uno desea." (*La camiseta*, p. 41.) Un pequeño florilegio viñoleano, cuyos enunciadores pueden identificarse con el autor, abarca las siguientes injurias:

"(A)quel senil impotente que se llamó Anatole France" (*La camiseta*, p. 64), "Kant mismo no fué nada mas que un liliputiense reformador de Hume" (*El hombre*, p. 78), "el sublime pederasta Oscar

34 Cf. Flammersfeld, op.cit. p. 59.

35 M. F., *Papeles de Recienvenido*. Buenos Aires <sup>2</sup>1967, p. 77s.

Wilde decía que la gratitud es denigrante" (*Cien cabezas*, p. 11), "el tilingo Gómez de la Serna" (*El hombre*, p. 101)<sup>36</sup>.

Sobre todo arremete Viñole contra los escritores consagrados de Argentina, "los chocolateros de la literatura" (*Jesús*, p. 114), Capdevila, Lugones ("escritor a pesebre" o "globetrotter ideológico" (*Jesús*, p. 3, 74)), Manuel Gálvez o Enrique Larreta – "Tambien es fiambre *La gloria de Don Ramiro* que fué escrita hace trescientos años por un cura español" – (*Cien cabezas*, p. 11). En un capítulo de *El hombre que se depiló la ingle*, cuyo protagonista es Oscar Rubén Darío Vagagá, se comparan vacas y escritores:

Zootécnicamente considerado, el escritor puede dar de catorce a treinta litros [de leche]. Por ejemplo, Lugones (el papá) es de treinta litros. César Carrizo, de unos once litros. Barón Biza de seis a siete litros [...] Bromatológicamente, no podríamos llamar leche ni aun a las producciones de Constancio Vigil, porque casi todo su contenido está en el padre nuestro. (pp. 93 ss.)

Al padre del protagonista, el narrador lo trata con un secreto respeto:

[...] un señor Rubén Darío, que tenía algo en la cabeza, además de la caspa, y que se pasó la vida borracho, como única forma de mantener la ilusión de ser comprendido en la verdad, y que además de esto escribía versos, algunas veces con fines urinarios, otras para conseguir algo de dinero y 'mamarse' (vulgo curda). (p. 39)

Aunque Fernández y Viñole se distinguen fundamentalmente en su actitud de publicar – el primero lo hacía a instancias de sus amigos y con parquedad, el otro se da incansablemente, con sus palabras, "el ambigü de excitar la cólera, hasta que los cabrones caigan en colapso" (*El Hombre*, p. 37), publicando en la década del 30 casi tres libros por año – ambos concuerdan en el escepticismo con respecto de la literatura, es decir de los presupuestos de la literatura institucionalizada, con cierta salvedad, también compartida por los dos, considerando a su propia poesía lírica como, en el caso de Fernández, "Aussage tiefer, begrifflich nicht faßbarere Wahrheiten"<sup>37</sup>, en el caso de Viñole, algo semejante, cuando confiesa en el epígrafe de *Alambres de yeso*, *Poemas en Verso*: "Libro, yo te excomulgo, porque delatas la

36 Los que se salvan de las diatribas de Viñole son Einstein (cf. *Jesús*, p. 106), Ramón J. Cárcano, Gironde, Filloy, Botana y algunos más (cf. *Cien cabezas*).

37 Flammersfeld, op.cit., p. 32.

tristeza del otro Omar Viñole, OMAR VIÑOLE." Para éste, "ningún hombre serio de verdad escribió nunca! Al hombre serio le basta y le sobra con vivir el drama en cuatro actos de su seriedad." (*El hombre*, p. 56). Preguntado por su interlocutor ficticio, ... "¿por qué escribes?", el portavoz del autor contesta: "¡Con el único fin de desprestigiar las letras!" (*El hombre*, p. 73))

La crítica de la literatura por Fernández y Viñole se centra parecidamente en el mimetismo, retomando los dos, sin reconocerlo explícitamente, el principio del creacionismo de Vicente Huidobro (más radical que el conjunto de las propuestas programáticas del martinfierrismo). En su lenguaje poco remilgado profesa Viñole (por boca de Vagagá):

El arte es un revulsivo que le pasan a las colectividades burguesas, para que les pique el ojeté y salgan de casa [...] El arte está en la naturaleza. Copiarla significa embetunarla, orinarla, cagarla, estrangularla y perturbarla. (*El hombre*, p. 47)

Aunque en el caso de Macedonio Fernández la meta sea distinta, lo que aún debe discernirse, sus referencias críticas al "realismo" o a la "copia" son tan repetidas<sup>38</sup> que puedan considerarse uno de los fundamentos de su estética que se cifra en el concepto del "belarte concienzial". En uno de sus ataques más explícitos, que quizás entraña la noción de "Widerspiegelung", declara:

Todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la Literatura, es decir confeccionar copias. Y lo que se llama Arte parece la obra de un vendedor de espejos llegado a la obsesión, que se introduce en las casas presionando a todos para que pongan su misión en espejos, no en cosas. En cuántos momentos de nuestra vida hay escenas, tramas, caracteres; la obra de arte-espejo se dice realista e intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia.<sup>39</sup>

Las negativas de Fernández se refieren globalmente a uno de los principios fundamentales de la literatura, la verosimilitud<sup>40</sup>. Además especifican, al mencionar a "escenas", "tramas" y "caracteres", como

38 Cf. Noé Jitrik, "La 'Novela futura' de Macedonio Fernández. En: N.J., *El fuego de la especie*. Buenos Aires, Mexico, Madrid 1971, p. 161.

39 Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires 1967, p. 109.

40 Cf. N. Jitrik, op.cit., p. 162.

41 Se publicó por primera vez en Buenos Aires, 1974, como tomo V de las *Obras completas* de Macedonio Fernández.



objetos de la realidad e impropios para una nueva y "buena" literatura, los elementos imprescindibles para cualquier texto narrativo "convencional" o "malo", como lo sería *Adriana Buenos Aires*, la "última novela mala"<sup>41</sup>. La concretización de un texto no-realista vendría a ser "la novela de la Eterna", cuyos materiales constituyen el texto que fue publicado con el título de *Museo de la novela de la Eterna*<sup>42</sup>. La idea primitiva, según el editor Adolfo de Obieta, "fue narrar toda la novela en prólogos [...] Después, algunos prólogos se transmutaron más o menos libremente en 'capítulos' y la novela propiamente dicha comenzó a enterizarse"<sup>43</sup>. No intentaré aquí un acercamiento a la teoría estética o la teoría del "personaje" de Macedonio Fernández, concretizada en ese texto como una constante búsqueda que, dadas las dimensiones de ella, remite, ante todo, al proceso y no al resultado. En cuanto a las concomitancias de las concepciones literarias de Fernández y Viñole, pueden observarse en la práctica literaria de este último sorprendentes analogías o inclusive idénticos procedimientos al nivel formal.

El más evidente es lo que Goldar llama "la desmesura de los prólogos"<sup>44</sup>, que en el caso, por él mencionado, de *Como vienen al mundo las palabras* ocupan más de la cuarta parte del libro. En *El hombre que se depiló la ingle* se adelantan unas 33 páginas, digamos preparatorias, a un texto de 67 páginas, en que aparece como personaje enunciado, narrador en primera persona e interlocutor de otro narrador en primera persona, el sujeto que se dedica profesionalmente a la actividad indicada en el título. Las páginas introductorias consisten en: una dedicatoria, una explicación del "cometido", una lista de publicaciones, un "Prólogo", una "Carta de Omar Viñole a S. S. el papa", una instrucción "El arte de matar ratas", varias otras advertencias o confidencias al lector, una receta para "preparar el engrudo", un reglamento para una "pileta literaria", y otros proemios, la mayoría de todo este material firmada por "Omar Viñole" o "El autor", a veces con un agregado, como "Sin sinonimia", "Se suplica denigración" o "¡Disculpen! ¡Esta meditación se me cayó! ¡Fué sin querer!" (p. 36)

---

42 Buenos Aires 1967.

43 M. F., *Museo*, p. 5.

44 Goldar, op.cit., p. 57.

Aunque en *El hombre que se depiló la ingle* o en *Jesús en una casa de departamentos*<sup>45</sup> figuran personajes protagonistas – y no, como en *La camiseta del jefe de policía* sujetos inanimados que exponen las reflexiones del autor (implícito) – e inclusive un escenario cuyo referente permite cierta concretización, es evidente que se trata de procedimientos empleados como trampas para eventuales lectores ingenuos, tan notoriamente que no sólo denuncian el ilusionismo literario como tal, sino – en un nivel más astuto u original – denuncian la ficcionalidad del lector ingenuo que pudiera caer en la trampa. Si el firmante "Jesús de Nazareth" se dirige "A los lectores que no creen que Jesús ha estado en Buenos Aires" o si en *El hombre que se depiló la ingle* en un esguince imprevisto se plantea: "¿Dónde aprendió a ser hijo de puta Vagagá? ¿Lo preguntáis, lectoras?" (p. 40) – queda establecida la diferencia fundamental entre la instancia del lector como objeto del discurso y el destinatario real. Al cual a lo mejor no se le hubiera ocurrido la última pregunta.

A modo de epílogo vuelvo a la hipótesis más arriba arriesgada, de la incompatibilidad estructural entre "Institution Kunst" y vanguardismo. El intento de suspender la distancia entre el arte y la práctica vital en el cual cifra Bürger la empresa principal del vanguardismo histórico<sup>46</sup>, probablemente en el momento de perder su carácter de intento y concretizarse como práctica vital, es decir en el espacio público de una sociedad, se excluye del espacio artístico. Si Macedonio Fernández emprende, en 1927, irónicamente una campaña presidencial a su favor y proyecta, como cuenta César Fernández Moreno:

[...] crear un verdadero malestar general, para suscitar la necesaria venida de un gran caudillo que lo conjurara, o sea el propio Macedonio. Medidas concretas propuestas por él en ese sentido eran: repartir peines de doble filo, que lastimaran el cuero cabelludo [...] instalar salivaderas oscilantes [...] solapas desmontables [...] escaleras desaparejas [etc.]<sup>47</sup>

---

45 En *Jesús en una casa de departamentos*, los prólogos (48 páginas de un total de 190) están firmados alternativamente por "Omar Viñole" y "Jesús de Nazareth" que a veces agrega un "(alias) Jesucristo".

46 Bürger, op.cit., p. 68.

47 César Fernández Moreno, *Introducción a Macedonio Fernández*. Buenos Aires 1960, p. 10s.

– nada de esto se realiza. Es decir, esta campaña, por irreal, mantenía su aura artística y podía integrar el mito de la genialidad de Macedonio Fernández. Viñole, por otra parte, que arremete contra casi todo – iglesia, literatura, municipalidad, el fachismo, los ingleses, la prensa oligárquica, etc. – y, por colmo, exhibe sus insolencias públicamente paseándose con una vaca real por las calles de Buenos Aires, retando públicamente el fachismo vernáculo, etc. fue una presencia demasiado corpórea, estridentemente física, así que – hasta ahora – se le ha negado el ingreso al empíreo de las letras<sup>48</sup>.

## APENDICE

(Libros publicados por Omar Viñole entre aproximadamente 1930 y 1940, por orden cronológico.)

*Escritos y Cuentos camperos*. Prosa.

*Psicología de los que van al cine*.

*Omar*. (Poemas Tagorianos)

*Cristóbal Colón de origen luético*. Pieza teatral

*Biología Sentimental*. Pieza teatral.

*Tuberculosis bovina*. Est. técnico.

*Mapa Pomológico de la R. Argentina*. Est. técnico.

*Las primeras experimentaciones de Genética Vegetal*, en época del Virrey Cisneros. (Historia).

*Minucias en que perdía tiempo el Cabildo de Córdoba*.

*Las primeras intervenciones quirúrgicas con anestesia local*.

*Inspecciones de carne en época del Virrey Sobremonte*.

*Cabalgando en un silbido*.

*José Enrique Rodó*.

*Caña de Pescar*.

\* *La Camiseta del Jefe de Policía*. Córdoba: Editorial Tanke [s.a.], 159 pp.

---

48 En *El hombre que se depiló la ingle*, Viñole, por boca de Vagagá, formuló el siguiente vaticinio: "La odinofagia de mi pluma y de mi posición de lucha es tan real que cuando se haga la autopsia de mis verdades, dentro de cincuenta años, encontrarán inopinadamente razón a la razón de haber desparramado todas estas toxinas solubles. Al bosquejar la fisiología patológica de las intoxicaciones culturales se comprenderá que yo tuve valor de no ser confundido, como escritor y como erudito." (p. 99).

\* *Jesús en una casa de departamentos*. Córdoba: Editorial Tanke [s.a.] 190 pp.

*Vidrio Molido*. Viñoleanas.

*El Vademécum del perfecto diputado*.

*Veronal o la vaca que tomaba cocaína*.

*La caligrafía de los juanetes en la arena de Mar del Plata*.

*El ojo que no tuvo paisajes*.

*A usted le sale sangre*.

\* *El Hombre que se depiló la ingle*. Buenos Aires: Editorial Claridad [s.a.], 110 pp.

\* *Cien cabezas que se usan*. Buenos Aires: Editorial Claridad [s.a.] 112 pp.

\* *Alambres de yeso*. Buenos Aires: Editorial Claridad [s.a.] 95 pp.

\* *Mi disconformismo filosófico*. Buenos Aires: Editorial Claridad [s.a.] 102 pp.

(se señalan con un asterisco los libros que han servido de base para la presente exposición.)

Walter Bruno Berg

APOCALIPSIS Y DIVERTIMENTO:  
ESCRITURA VANGUARDISTA EN LA  
PRIMERA NOVELISTICA DE CORTÁZAR\*

I

Después de la muerte de Cortázar en 1984, gran número de inéditos han venido a publicarse. Destacan, entre ellos, *Divertimento*, novela corta de unas 120 páginas, y *El examen*, texto mucho más voluminoso de aproximadamente 250 páginas de extensión, comparable, pues, a la gran novelística de los años del 60<sup>1</sup>. Escritos en el corto lapso entre la publicación de *Los reyes* (1949) y el primer volumen de cuentos, *Bestiario* (1951), ponen de manifiesto una productividad exuberante cuyos rumbos, sin embargo, todavía no han sido fijados definitivamente. Fracasada la publicación de los manuscritos, Cortázar, según su costumbre, no hizo intentos ulteriores para darlos a conocer. Volvió a hablar de ellos raras veces, limitándose a someterlos al criterio de unos pocos amigos. Acabaron por ser depositados, finalmente, en la biblioteca de una universidad norteamericana.

El interés de esos textos para la actualidad, sin embargo, es notable. Permiten vislumbrar – como dos instantáneas olvidadas entre las páginas de un libro muchas veces leído – un momento decisivo de la génesis de la obra individual de Cortázar. Al mismo tiempo, permiten estudiar, a propósito de un caso concreto, lo que significó la recepción del vanguardismo europeo en el contexto latinoamericano.

---

\* Agradezco a Susana Reisz de Rivarola (Lima) la lectura amistosa del manuscrito.

1 Las ediciones que estoy utilizando se hicieron en 1986, dos años después de la muerte del escritor.

Resisto, empero, a la tentación de reconstruir el camino recorrido – evidente desde el punto de vista de cierta "crítica genética"<sup>2</sup> –, camino que lleva desde la redacción de estos textos hasta las grandes novelas del 60, en particular *Rayuela* (1963) y *62. Modelo para armar* (1967). Interesa más, dentro de la problemática de este coloquio, estudiar las características de una escritura vanguardista específicamente cortazariana que se inicia con *Divertimento* y *El examen* y que culmina, claro está, con las mencionadas novelas de la década del 60.

¿Cuáles son esas características? Simplificando mucho diríamos que son, fundamentalmente, dos: llamemos a la primera "discursiva" y la segunda "histórica". Ahora bien, el vanguardismo de Cortázar es las dos cosas al mismo tiempo. Por una parte, es una experiencia discursiva, es decir que consiste en la asunción, la recepción y la continuación del legado europeo vanguardista que, para Cortázar, se inicia con los románticos, se asume plenamente con Rimbaud y Mallarmé para culminar, en el siglo XX, en las obras de los Artaud, Bataille, Breton, Duchamp y, sobre todo, Roussel. El rasgo común de ese vanguardismo europeo – no obstante las diferencias fundamentales que caracterizan las obras de los autores que acabo de mencionar – consiste, para Cortázar, en nada menos que la revocación de las bases mismas de la llamada cultura occidental<sup>3</sup>. Se trata, sin embargo – repito – de una experiencia discursiva, y eso en un doble sentido: por una parte, si digo "discursivo", estoy refiriéndome al elemento de arbitrariedad, inherente a la noción de discurso. Al reconocer, pues, – junto con los vanguardistas europeos – que la cultura occidental no es sino un discurso entre otros, Cortázar, virtualmente, la está reduciendo a la arbitrariedad, está socavando sus bases metafísicas u ontológicas.

---

2 Véase, como ejemplo de ese modelo crítico, el libro de A.M. Barrenechea sobre otro de los manuscritos de Cortázar: Cortázar/Barrenechea, *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, Buenos Aires 1983: Editorial Sudamericana; véase, a propósito, también nuestra reseña en *Iberoromania*, 20 Neue Folge (1984): 146-148.

3 Está presente la problemática en *El examen*: "El horror de la existencia lo vio Rimbaud mejor que nadie: 'Moi, esclave de mon baptême'. Te criás en la estructura cristiana, reducida no más que a un cascarón de tortuga donde te vas estirando y ubicando hasta llenarlo. Pero si sos un conejo y no una tortuga, es evidente que estarás incómodo. Las tortugas, como el gran Dios Pan, han muerto, y la sociedad es una ciega nodriza que insiste en meter conejos en el corsé de las tortugas." (E:157)

Por otra parte, sin embargo, Cortázar se da cuenta de que el status de esta revocación como tal *también* es un discurso<sup>4</sup>. Al contrario de – p. ej. – los surrealistas "de primera hora" como Breton y Aragon, Cortázar desconfía del valor de las técnicas surrealistas – en especial la de la llamada escritura automática – constituirse en una especie de experiencia primaria.

Ahora bien, he dicho que la segunda característica de la escritura vanguardista de Cortázar sería de índole histórica. ¿Qué significa eso, si es verdad, por otra parte, que Cortázar asume plenamente la crítica discursiva del vanguardismo europeo a la que acabo de referirme? Significa, por una parte, que Cortázar hace suya una de las pretensiones vanguardistas básicas que consiste – justamente – en transgredir los moldes de una experiencia meramente estética, restringida a la manipulación de "discursos". Significa – por otra parte – que Cortázar, 25 años después del primer *Manifiesto del surrealismo* (1924), también está a punto de cuestionar los presupuestos mismos de ese vanguardismo: Éste – según la crítica esbozada ya en *El examen* – sólo ha llegado a un nuevo "modo de decir". Hace falta, sin embargo, llegar sobre todo a un nuevo "modo de vivir"<sup>5</sup>.

En efecto, he aquí una primera respuesta a la problemática de base: al ser trasladados al contexto de la cultura e historia latinoamericanas, los modelos de vanguardismo europeo van a ser sometidos, necesariamente, a un cambio fundamental de presupuestos. Tanto *Divertimento* como *El examen* son ejemplos de ese proceso:

---

4 De ahí la tendencia – tan característica de los intelectuales cortazarianos – a la auto-reflexión, la autocrítica rigurosa. Los límites de una crítica reducida a la crítica del lenguaje, sin embargo, ya se perciben en *El examen*:

" – Es muy hermoso – dijo Clara –. Cada día les tenés más miedo a las palabras.  
– Aquí es bueno que alguien les tenga miedo – murmuró Andrés –. Apoyo a Juan.  
– Pero corremos el riesgo de la indigencia si seguimos temiendo caer en pedantería.  
Parecería que cada vez nos vamos despojando más en el orden de la expresión, sin por eso ganar en esencialidad, muy al contrario." (E:91)

5 Interesante, a ese respecto, la referencia a la obra de Roberto Arlt: "Roberto Arlt entendió mejor que nadie la lección de *Martín Fierro*, y peleó duro para conseguir y validar esa unión del lenguaje con su sentido. Fue de los primeros en ver que lo argentino como lo nacional de cualquier parte, rebasa los límites que impone el lenguaje culto [...], y que solamente la poesía y la novela pueden contenerlo plenamente. [...] El problema, en el fondo, no es nunca de lenguaje sino de sentido. ¿Nos interesa de veras salir a la calle?" (E:94; lo cursivo es nuestro) Se puede decir, sin exagerar, que a partir de *El examen* toda la obra de Cortázar es un intento de contestar la pregunta afirmativamente.

mientras en *Divertimento*, sin embargo, prevalece todavía la afirmación del discurso europeo, en *El Examen*, por el contrario, el traslado ya ha llegado a resultados dignos de interés para la auto-identificación crítica de la cultura argentina de comienzos de los años del 50.

## II

Veamos, en primer lugar, *Divertimento*. Se trata – como hemos dicho – de un texto relativamente corto, comparable, por lo menos en cuanto a su extensión, a *Nadja* de André Breton. En efecto, a primera vista la intención de Cortázar de escribir una novela surrealista parece evidente. Presenciamos una reunión amistosa de cinco personajes: Jorge, poeta surrealista, que se dedica – vistosamente – a la escritura automática; el excéntrico pintor Renato que ha venido para dar la última mano a un cuadro igualmente vanguardista; Marta y Susana – las hermanas respectivas de los dos amigos – y un quinto personaje al que lo llaman "Insecto". Es amigo de los cuatro, en especial de Susana. Se dedica a escribir ensayos y sonetos complicados. Es él quien desempeña el rol de narrador. *Divertimento*, pues, – al igual que *Nadja* – se narra en primera persona. A pesar de ese parecido, sin embargo, Cortázar saca efectos muy diferentes de la estructura autobiográfica: Mientras en *Nadja* el yo del narrador es el protagonista central del relato – el mismo al que le ocurren las experiencias surrealistas –, el narrador de *Divertimento* es, sobre todo, un observador. La distancia entre lo que puede ser vivencia surrealista y la perspectiva de la narración, para él, parece ser constitutiva:

Hablo de un tiempo distante y ya cinerario, cuando éramos varios y vivíamos lo que digo aquí, un poco para los demás y casi todo para mis días feriados que relleno infatigable con palabras (D: 13).

En vez de ser abolida, pues, la distancia entre lo narrado y el narrador-protagonista, queda puesto de relieve el carácter virtualmente inauténtico de las experiencias surrealistas, o sea, su carácter meramente discursivo. Surrealismo, pues, como "divertimento", como pasatiempo intelectual, como montaje virtuoso pero artificial de los diferentes modos – o modas – de encarar la realidad. Así, Jorge, a



cada rato, entra en trance y le salen versos. "Está aceitando la bicicleta" (D: 13), comenta entonces Marta y apunta cuidadosamente lo que sale en un cuaderno escolar. Mientras tanto, el panorama que se les ofrece a través de la ventana – unas vacas pastando en un campo – les parece alternativamente un cuadro de Nicolas Poussin o de Henri Rousseau. El pito de un tren que pasa es caracterizado como "hembra plesiosaurio recibiendo una enema de vitriolo" (D: 28ss.) – metáfora ingeniosa del poeta que a su vez es comentada con el texto parafraseado de un *blues* que se escucha en el tocadiscos: "He's got a right to spit his steam." (D: 29)

Lo que estamos leyendo en las primeras páginas del relato, no es un texto surrealista, sino lo que Cortázar en *Rayuela* llamará "la denuncia de un lenguaje falso", la denuncia – al mismo tiempo – de una existencia cuyo rasgo más saliente no es sino la variación anagramática de discursos prefabricados.

La denuncia, sin embargo, sólo es el lado más vistoso del primer capítulo. Lo que, por una parte, se denuncia, al mismo tiempo le sirve a Cortázar para urdir la trama verdadera que se cuenta. "Trama", es decir "enredo". La metáfora usada por Cortázar señala algo parecido:

Del mismo modo que el ovillo está ahí [...] y vos tirás de una punta, entonces la punta se entrega, la sentís ceder desenvuelta, oh pibe que estupendo tirar y tirar, sobre un cachito de cartón vas envolviendo el hilo para hacer un buen ovillo sin nudos, nada de ovillado, algo continuo y terso como la avenida General Paz. [...] Todo va así perfectamente, y vos te parece que estás perdiendo el tiempo porque el ovillo no estaba enredado [...] Y entonces oís [...] que algo se resiste, se pone de pronto tenso, el hilo zumba envuelto en su polvillo de talco y pelusa, un nudo cierra la salida, cierra el ritmo feliz, el ovillo estaba enredado

en

redado

ahí dentro entonces hay cosas que no son el hilo solamente, el ovillo no es un hilo arrollado sobre sí, dentro del mundo del ovillo entrevé ahora tu sorpresa cosas que no son hilo, ahora ya sabés que hilo más hilo no basta para dar ovillo. Un nudo, qué es un nudo, hilo mordiéndose, sí pero nudo, no solamente hilo dentro del hilo. Nudo otra cosa que hilo (39 s.).

Ahora bien, *Divertimento* – como relato surrealista – es un ovillo de discursos con nudos. Consta de diferentes capas de sentido – discursos y dichos, sentimientos y deseos, mitos y supersticiones, imaginaciones y experiencias –, los unos puestos por encima de los otros; un enredo, pues, de significaciones donde el narrador está tratando en vano de poner orden, de descubrir un hilo conductor.

La capa más profunda del enredo se debe a la imaginación del pintor: es el cuadro que está pintando. Renato representa a dos figuras, la una en posición de amenaza frente a la otra que está a punto de entrar en una casa. En el horizonte se descubre "una nube fija y recortada como un ojo anatómico." (D: 31) El título del cuadro que Renato le ha dado provisionalmente es "pesadilla".

Otra capa del ovillo, fundamental para la acción en un sentido más concreto, proviene en partes iguales de lo que comunmente se llama "realidad", o lo que otros van a llamar "superstición". El elemento real se llama Narciso – el último de los personajes-protagonistas, amigo de los cuatro hermanos. El elemento supersticioso, por el contrario, surge a la hora de ciertas sesiones de espiritismo que Narciso suele organizar con ellos.

Ahora bien, para que la pesadilla se transforme en realidad, para que la instantánea comience a moverse<sup>6</sup>, para que, al fin y al cabo, los discursos se transformen en "historia", o sea, que el ovillo descubra sus nudos, falta alguien que tire uno de los hilos. El que tira es el narrador. Excluido hasta ahora de las sesiones espiritistas, está curioso por conocer los poderes mágicos de Narciso. La acción propiamente dicha, pues, que ahora comienza a desenvolverse, consiste en que las diferentes capas de sentido que acabo de enumerar, sucesivamente comienzan a ponerse en movimiento, es decir que empiezan a producir efecto las unas sobre las otras. Lo que mucho más tarde – en su tercera gran novela publicada, *62. Modelo para armar*, de 1967 – Cortázar llamará el juego de las "figuras", o sea, las "constelaciones" ya tiene su prefiguración en *Divertimento*. La acción – si nos concentramos sólo en los "nudos" más visibles – consta de cuatro segmentos. La función de éstos consiste, sobre todo, en entrelazar inextricablemente, los planos respectivos de realidad, imaginación y sueño. La pesadilla que Renato, está *pintando*, Narciso – durante las sesiones – la está *evocando*, Marta la está *fantaseando*, e Insecto, el narrador, intenta someterla al criterio de la *experiencia*:

Así, el primer segmento, claro está, es el cuadro de Renato que representa una figura que amenaza a otra con una espada. Los rostros de las figuras, sin embargo, todavía no son reconocibles (véase D: 31 s.).

---

6 La referencia al *Perro andaluz* de Dalí y Buñuel, debida a la "nube fija y recortado como un ojo anatómico" (D: 31), además, es evidente.

El segundo segmento consiste en la aparición de un fantasma y los subsiguientes efectos que ejerce en la vida real de los personajes: "una tal Eufemia" (D: 22), evocada por Narciso durante una sesión espiritista, señala a Marta como portadora presumible de la espada. Facundo Quiroga – otro espectro que suele aparecer durante las sesiones – ha muerto. "¡Lo mató Marta! – gritó [Eufemia] con un chillido tan hiriente que la mano de Susana se revolvió como un ciempiés en la mía –. ¡Con una espada, una espada, una espada!" (D: 60)

El tercer segmento consiste en que se descubre la identidad de aquél a quien el narrador llama la "víctima" (D: 32): Renato, continuando su pintura, le ha atribuido a la víctima su propio rostro<sup>7</sup>. Con eso la profecía nefasta por medios pictóricos que pesa sobre Marta, llega a su colmo. Junto con Insecto, Marta trata por eso de averiguar su ineficacia confrontándola con la llamada realidad. Primero dan con la casa delante de la cual se encuentra colocada la víctima en el cuadro de Renato. A continuación comprueban que Narciso es el dueño de la casa. Al introducirse en ella, Insecto encuentra, además de Narciso, también a una Eufemia de carne y hueso, ocupada en desanudar, claro está, un gran ovillo [!]. Insecto, por su parte, no consigue deshacer el nudo de las complicaciones. Violentemente, pero en vano, trata de responsabilizar a Narciso.

El último segmento, en vez de un enlace, añade sólo un nudo más al enredo de las acciones. Renato acaba de pintar el rostro del presumible asesino: no es Marta, sino su hermano, el poeta Jorge. El mismo Renato, después de revelar lo que no era un misterio sino solamente el resultado de su preocupación – según Susana – por "los símbolos" (D: 77 s.), se pone a destruir el cuadro (véase D: 125). Marta – entretanto – descansa en la casa de Insecto; Jorge en los brazos de una nueva amiga.

Digamos, pues, que *Divertimento* es lo que señala el título. Es "divertimento", es una aventura juguetona – sobre todo en el nivel

---

7 Su hermana insiste, sin embargo, en el carácter meramente arbitrario de esa atribución:

"– De manera que Renato se adjudica la muerte – dije –. Es él quien va a entrar en la casa. [...]"

– Lo curioso de todo esto – dijo Sú – es que en el fondo Renato no cree una sola palabra. Son los símbolos lo que lo preocupan, no vaya a suponer que es un fatalista o que se cree gobernado por fuerzas sobrenaturales." (D: 77 s.)

discursivo – la cual, al tratar de hacerse "historia", al final, vuelve a ser lo que era – juego arbitrario de discursos disponibles. Le falta a *Divertimento* lo que da su peso más tarde a 62. *Modelo para armar*: le falta el lado desmitificador, la confrontación sería con los lados oscuros de la existencia, o sea, el mito de la violencia manifestado en 62 por la omnipresencia de los vampiros.

Si bien la violencia está de algún modo presente ("representada" en el cuadro de Renato), no toma cuerpo de modo convincente en el nivel de la acción. La intriga no puede desmentir su origen artístico, pictórico, artificial. La "víctima" tiene existencia solamente en el cuadro. En la realidad, asesino y asesinado, a lo sumo, se echan miradas. Al final, todo vuelve al orden. Acabada la novela, se destruye hasta el cuadro, se reconoce, pues, la ficción como tal, se anulan las constelaciones. Hay un solo muerto, el predilecto de todos, el gato Thibaud-Piazzini, muerto, sin embargo, de muerte natural. Al despertarse en los brazos de su amiga, Jorge va a encontrar la cabeza del animalito – solo vestigio de humor negro de la novela – en la mesa de su living (véase D: 125 s.).

Con todo eso, sin embargo, la experiencia surrealista de *Divertimento* no es reducible a un juego frívolo: se han vuelto difusas las fronteras entre sueño y realidad, entre imaginación y experiencia, entre discurso e historia. Si, al final, la vuelta a la supuesta normalidad resulta ser posible, tampoco eso va en contra de la regla general del juego: es que lo arbitrario forma parte de la noción de juego.

### III

Es evidente que Cortázar, al escribir su segunda novela, no se ha olvidado de la lección de *Divertimento*. *El examen* también es lo que dice el título aparentemente ambiguo: no es sólo "divertimento", sino un "examen" serio del momento histórico por el que pasa la Argentina al escribirse el texto. La diferencia entre *El examen* y *Divertimento*, pues, no concierne a los presupuestos generales de la escritura, sino a su contexto: de discursivo ha pasado a ser histórico. La noción de "historia", sin embargo, se ha concretizado; es el momento preciso por el cual está pasando la Argentina de principios de los años del 50.

Cuando se escribe la novela, el Peronismo está en su auge. El discurso oficial de patriotismo, progreso y populismo ha venido a

imponerse y cubre la realidad. La "inteligentsia" ha sido marginada. Ella, si bien no pretende tener la única visión aceptable de la realidad, suele, sin embargo, ponerla en duda. Eso – justamente – ahora está prohibido. La realidad ha de ser lo que corresponde a los ritos, mitos y ceremonias que se decretan. La cultura que se aprende en "las santas aulas argentinas" (E: 22) ha de ser estrictamente reproductiva. Las aulas, por eso, han sido convertidas en meras salas de lectura donde los alumnos, religiosamente, escuchan la voz del maestro, es decir, del "lector" para aprender la lección que tienen que rendir a la hora del "examen".

Dadas esas circunstancias, se entiende que toda actividad vanguardista, el "divertimento", o – con palabras mismas de *El examen* – el "entretenimiento" (E: 102) de cuestionar toda suerte de discursos decretados, por sí solo ya tiene un alcance histórico, por sí solo casi es un acto revolucionario que va en contra del modelo de realidad impuesto oficialmente. Para hacerse vanguardista, para hacerse surrealista, por eso ya no hacen falta programas técnicos ni manifiestos estéticos especiales; sólo basta con dar rienda suelta a lo que acá se prohíbe: el ejercicio libre de una imaginación capaz de percibir la realidad que los discursos y ritos de la oficialidad, más allá del sentido que *pretenden* comunicar, efectivamente están a punto de modelar. Se entiende que esa imaginación, necesariamente, se hace prospectiva, profética, o incluso – como vamos a comprobarlo – *apocalíptica*.

Veamos brevemente cómo se despliega esa imaginación. Como en *Divertimento*, hay cinco personajes principales: Juan y Clara, Andrés y Stella, cuatro estudiantes y, además, un periodista a quien lo llaman el "cronista". Desde el principio, sin embargo, la acción que se cuenta tiene por lo menos dos enfoques: uno privado y otro público. *El examen* es, por un lado, el examen final que tienen que rendir los cuatro estudiantes al día siguiente y, por el otro, toda una serie de eventos extrañamente significativos que van a ocurrir mientras los amigos están esperando, circulando por las calles y los cafés del centro, el momento del examen.

También en *Divertimento* – como hemos visto – existe lo extraño. Hasta cierto punto, sin embargo, su origen sigue siendo explicable. Se debe a las actividades múltiples de los personajes – actividades, poéticas, estéticas, espiritistas. Al final, la pesadilla va a esfumarse, va a ser destruida explícitamente.

En *El examen*, en cambio, lo extraño viene de afuera. Es de origen anónimo, público, objetivo – para decirlo así. Con fuerza cada vez más irresistible, se impone a la vida de los personajes, asfixiándola sin que ellos puedan impedirlo.

El primero de los eventos es una ceremonia a la que el grupo se ve obligado a asistir cuando se acerca a la Plaza de Mayo. La plaza ha sido aplanada en forma de pampa. En el medio, soportado por el obelisco, se ha erigido una especie de sepulcro provisorio y monumental donde un hueso humano (véase E: 62) está expuesto al desfile y la veneración de las multitudes. Tres años antes de ocurrir la muerte de Evita, el ritual del "hueso", presentado en unas 20 páginas de insuperable humor negro, ya denunciaba uno de los espejismos populares de más peso de la historia argentina. "No me sentí feliz por haber acertado a esas quinielas necrológicas y edilicias" (E: 5), comenta el mismo Cortázar en una nota a la edición que estoy utilizando. "En el fondo era demasiado fácil: el futuro argentino se obstina de tal manera en calcarse sobre el presente que los ejercicios de anticipación carecen de todo mérito." (Ibid.)

En efecto, comparado con lo que sigue, el ritual del hueso está superado por acontecimientos de mayor envergadura. Al día siguiente, en diferentes partes de la ciudad, la tierra empieza a hundirse, de tal modo que la libre circulación del tráfico se ve impedida gravemente. Al mismo tiempo, una especie particularmente venenosa de hongos comienza a invadir los barrios de mayor aglomeración. Pronto, ambulancias se ven en todas partes. En las esquinas de las calles se construyen dispensarios provisionales con el fin de prestar los primeros auxilios a los intoxicados. Cuando, al final, se propaga la noticia de que el nivel del agua del río está bajando, los amigos comienzan a entender que la ciudad, en efecto, empieza a ser inhabitable. Juan, Clara y Andrés se deciden a tomar el último barco. Andrés, sin embargo, vuelve sobre sus pasos. Cuando de nuevo pisa tierra firme, exclama sentenciosamente: "Juan tenía razón [...], esto no existe ya, *queda solamente el recuerdo que guarda Clara*" (E: 242; lo cursivo es nuestro). Uno de los recuerdos, o si se quiere, fantasmas – el misterioso personaje Abel al que se había mencionado siempre sin que hubiera dado la cara –, sin embargo, le cierra ahora el camino:

Vio el movimiento de Abel, lo sintió que se le venía encima. Bajó el seguro de la pistola y la levantó. 'Desde aquí miraba los barcos', alcanzó a pensar y lo demás fue silencio, tan enorme que lo golpeó como un estallido. (E: 243)

## IV

El remate de ese pugilato posiblemente sangriento no es la única solución que se da a *El examen*. El último capítulo, excesivamente corto de apenas una página, ofrece una variante. Es la vuelta a la vida privada: Stella se ha quedado sola con el cronista en un bar. En la mañana, cansada pero tranquila, toma el micro y vuelve a casa. La ciudad está como siempre. Stella descansa un rato. Después se va a comprar un periódico, toma café y enciende un cigarrillo; escucha la radio y espera tranquilamente la vuelta de su amigo ...

¿Volverá? Sería poco convincente, esta vez, la vuelta – sin más – al orden. La imaginación surrealista, pasando del humor negro y la sátira mordaz a la profecía para acabar en el apocalipsis, ha hecho tabla rasa de un mundo. Si todo no fue sino una pesadilla – como parece sugerirlo el último capítulo –, *el texto*, por lo menos, ha dejado huellas – huellas que *Rayuela*, 13 años más tarde – más escéptica todavía en cuanto al estado de cosas en la madre patria – vuelve a sacar a luz: Es que [cito otra vez al Cortázar de la "nota"] "la pesadilla de donde nació [sc. *El examen*] sigue despierta y anda por la calle." (E: 5)

En efecto, *Alguien que anda por ahí* es el título de un volumen de cuentos publicado en 1977, entre ellos "Segunda vez"<sup>8</sup> y "Apocalipsis de Solentiname". Parece que lo que era juego vanguardista en *El examen* ahora definitivamente ha encontrado su molde: Es, que la pesadilla histórica de la Argentina y de Nicaragua no se presta sino a una mimesis de tipo "fantástico".

---

8 Hemos estudiado este cuento en un artículo sobre "La literatura argentina actual frente al problema de la autocrítica". En Karl Kohut/Andrea Pagni (eds.): *Literatura argentina hoy – de la dictadura a la democracia*. Frankfurt am Main: Vervuert (americana eystettensia) 1989, pp. 231-239.

## BIBLIOGRAFIA:

Berg, Walter Bruno

- 1987 Grenz-Zeichen Cortázar. *Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*. Habilitationsschrift (se publica en 1990 por la casa K.-D. Vervuert, Frankfurt/M.).

Cortázar, Julio

- 1986 a *Divertimento*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana / Sudamericana Planeta (sitamos D).  
1986 b *El examen*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana / Sudamericana Planeta (citamos E).



#### **IV. CHILE**



Eberhard Geisler

AVANTGARDE UND ROMANTIK.  
ZU EINEM ÄLTEREN ARGUMENT DER  
HUIDOBRO-KRITIK

Das lyrische Werk Vicente Huidobros ist von der Kritik immer wieder als Produkt besonderer Spannungen und Widersprüche dargestellt worden. David Bary sprach 1963 von zwei Sensibilitäten, zwischen denen der Dichter gleichsam zerrissen gewesen sei. Einerseits sei er für den revolutionären Gestus und für die ästhetischen Umwälzungen der Avantgarde offen gewesen, andererseits habe er aber auch immer noch eine romantische Naturvision entfalten wollen, eine Zerrissenheit dies, die darin zum Ausdruck komme, daß die formalen Innovationen seiner Gedichte immer wieder eine letztlich traditionelle Gefühlswelt transportierten<sup>1</sup>. Als Pablo Neruda 1968 einen kurzen Text über Huidobro schrieb, hatte er einen ähnlichen Widerspruch im Auge. Neruda, der seinem Landsmann nicht zuletzt wegen dessen politischer Unbeständigkeit lange reserviert gegenüber gestanden hatte, bemüht sich in diesem Text, seine Bewunderung für Huidobros Werk zum Ausdruck zu bringen. Was ihn fasziniert, ist die Besessenheit, mit der dieser sein Werk zum Schauplatz eines Kampfes widerstrebender Elemente gemacht habe: "Desde los encantadores artificios de su poesía afrancesada hasta las poderosas fuerzas de sus versos fundamentales, hay en Huidobro la lucha entre el fuego y el juego ..." <sup>2</sup>. Nennen wir schließlich auch Saúl Yurkievich, der – anders vielleicht als Neruda – dagegen gefeit sein dürfte, Ressentiments gegen die formalen Experimente der Avantgarde zu hegen. Aber auch Yurkievich macht auf widersprüchliche Tendenzen aufmerksam, die er als Expressionismus und Formalismus beschreibt und auf der einen Seite leidenschaftliche subjektive Bekenntnisdich-

---

1 Zitiert bei George Yúdice, *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires 1978: Galerna, S. 101, 103.

2 Pablo Neruda, "Búsqueda de Vicente Huidobro", in *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 45, 106/107 (1979): S. 115 f. (hier: S. 115).

tung, auf der anderen Seite ein distanzierteres, entpersönlichtes Sprachspiel hervorbringen sieht. Yurkievich zufolge können diese Tendenzen in Huidobros Texten sowohl deutlich voneinander isoliert auftreten als auch immer wieder zu einem Amalgam verschmelzen<sup>3</sup>.

1978 erschien ein Buch, das sich solchen Spannungs- bzw. Amalgamtheorien entschieden widersetzte. George Yúdice, der Autor, warf seinen Vorgängern insgesamt einen mangelnden Begriff von Avantgarde vor; denn fasse man diese richtig, so seine These, dann werde Huidobro gerade als besonders konsequenter Repräsentant dieser Epoche sichtbar, und es könne zum Eindruck uneinheitlicher oder gar aporetischer Züge seines Werks gar nicht erst kommen. Yúdice's Avantgarde-Begriff ist von strukturalistischen Literaturtheorien geprägt, insbesondere wohl von den Arbeiten Julia Kristevas. Avantgarde, so verstanden, setzt eine radikale Reflexion der Sprachpraxis fort, wie sie insbesondere durch die *Poésies* Lautréamonts und Mallarmés *Un coup de dés* vorbereitet worden war. In Anlehnung und Weiterentwicklung der bei diesen Vorläufern herausgebildeten Verfahren tritt an die Stelle traditionellen Umgangs mit Bedeutung und tradierten Bedeutungssystemen nunmehr die Konstruktion spielerischer Textstrukturen, die Bedeutungselemente zwar noch aufgreifen, keinem einzelnen jedoch mehr einen Platz zuweisen, der für das Textganze von konstitutiver Rolle wäre. Der dichterische

---

3 "Coexisten las dos tendencias básicas de Huidobro: expresionismo y formalismo, que se manifiestan aisladamente o amalgamadas. Por un lado, se da una poesía de confesión personal, apasionada, visceral, angustiosa, que tiende a la fusión entre la subjetividad y la palabra; y por el otro, una actitud lúdica y experimental, de distanciamiento frente al lenguaje, que lo impersonaliza, que reconoce la arbitrariedad del signo lingüístico y que busca lo verbal intrínseco, activar las energías de la lengua librada a su propio movimiento." Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz, Barcelona 1973: Barral, S. 95 f. – Auch in der deutschsprachigen Huidobro-Kritik ist übrigens auf eine ähnliche Spannung aufmerksam gemacht worden. Dieter Janik weist auf ein kosmisches Naturgefühl hin, das er als eher heterogenes Element innerhalb der kreationistischen Poetik beurteilt, und legt den Gedanken nahe, dieses gleichsam als Einsprengsel latein- bzw. gesamtamerikanischer Provenienz in einer sonst eher auf europäische Denkmuster ausgerichteten Dichtung zu betrachten: "Sein kosmisches Naturempfinden, das allenthalben durchbricht, mag ein amerikanischer Zug seiner Dichtung sein, der freilich mit dem kreationistischen Konzept in keiner innerlich notwendigen Beziehung steht"; ders., "Vicente Huidobro und César Vallejo: Zwei Außenseiter der europäischen Avantgarde aus Spanischamerika", in Rainer Warning/Winfried Wehle (Hg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982: Fink, S. 193-209 (hier: S. 201).

Text geht nicht mehr von der Annahme eines ihm selbst vorausliegenden Sinnes aus, dem er nur noch zu erneuter Evidenz zu verhelfen hätte, sondern wird stattdessen zur Passage, in der Sinnkonstellationen lediglich zusammentreffen, um alsbald wieder aufgelöst zu werden und neuen Konstellationen zu weichen. Für Yúdice ist Huidobro vielfältiger Meister gerade dieses Spiels einer tendenziell grenzenlosen "dispersión calidoscópica". Wenn in seinem Werk folglich auch Versatzstücke auftauchen, die auf frühere poetologische Zusammenhänge wie den der Romantik oder auch des Modernismus verweisen, dann bezeugt dieses Nebeneinander für Yúdice eben keinen Konflikt, dem der Dichter auf tragische Weise ausgesetzt gewesen wäre, sondern dokumentiert umgekehrt gerade dessen genuin avantgardistisches Verfahren, eine aus heterogenen Zitaten montierte Dichtung zu schaffen<sup>4</sup>.

Yúdice's Verdienst besteht zweifellos darin, die Konsequenz aufgezeigt zu haben, mit der Huidobro die dichterischen Strukturen selbst von metaphysischen Konzeptionen zu befreien versucht hat. *Altazor* nimmt von letztgültigen Orientierungen ja nicht nur auf thematischer Ebene Abschied – besonders deutlich am Beispiel des Christentums, aber auch die Liebe oder die Arbeiterbewegung, die im Langgedicht zitiert werden, können hier keinen Status von Letztbegründung mehr einnehmen –, sondern setzt vielmehr ein Sprachspiel in Gang, das darauf abzielt, keinen außerhalb der eigenen Figuren liegenden Sinn mehr zu akzeptieren und jeden sich bildenden Sinn immer wieder zu pulverisieren.

Zu befürchten ist jedoch andererseits, daß Yúdice, um die Leistung des Avantgardisten Huidobro hervorzuheben, diese technischen Innovationen verabsolutiert. Dies ist verständlich; im Sinn einer kritischen Lektüre scheint es jedoch geboten, an die Beobachtungen früherer Kritiker anzuknüpfen. Unsere These ist, daß sich Huidobros Projekt der Begründung einer neuen, von Metaphysik losgelösten Dichtung in einem Spannungsverhältnis zu einer von bestimmten metaphysischen Vorstellungen geprägten Poetik romantischer Pro-

---

4 "Contrariamente a lo que cree David Bary, Huidobro no se atenía a una sensibilidad futurístico-profética, por una parte, y a una sensibilidad romántico-modernista, por otra. Ambas verosimilitudes figuran a la vez en su obra y ambas son como citas de dos actitudes opuestas ante la creación poética." Yúdice, a.a.O., S. 103.

venienz befindet, einem Spannungsverhältnis, das sich nicht nur am Anfang seines Werks, sondern auch noch in den späten Texten nachweisen läßt.

Es soll hier also um den Versuch gehen, diese Spannung als bestimmende Figur zu beschreiben.

Kurz nach seiner Ankunft 1916 in Paris entwickelt Huidobro eine Theorie der Bildlichkeit, mit der er seine Frühphase abschließt und das eigentliche avantgardistische Werk begründet. Eigenart dieser Bildlichkeit soll die schockhafte Kombination weit voneinander entfernter Bildbereiche sein, ein Verfahren, das nicht mehr Natur nachahmen, sondern autonome sprachliche Objekte hervorbringen soll. Auffällig an dieser unter dem Titel des Creacionismo propagierten Poetik ist, daß sie Dichtung als *creatio ex nihilo* denkt und in einen kosmogonischen Zusammenhang stellt. Als Huidobro sein Programm 1921 in Madrid vorstellt, formuliert er pathetisch:

La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba. [...]

La Poesía está antes del principio del hombre y después del fin del hombre. Ella es el lenguaje del Paraíso y el lenguaje del Juicio Final ...

La Poesía es el lenguaje de la Creación. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas. [...] En la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal ...

Die Vorstellungen, mit denen Huidobro hier sein Programm avantgardistischer Lyrik zu verbinden versucht, weisen auf die Romantik zurück. Paul de Man hat in seinem Aufsatz "Intentional Structure of the Romantic Image" auf ähnliche Kategorien im Zentrum des romantischen Verhältnisses von Imagination und Natur aufmerksam gemacht<sup>5</sup>. De Man zitiert Hölderlins "Brot und Wein", und zwar aus dem fünften Abschnitt, der noch einmal die Götter Griechenlands heraufbeschwört. Der zitierte Vers versucht die Frage zu beantworten, wie eine Sprache beschaffen sein müßte, die eine Antwort des Menschen auf diese göttliche Gegenwart wäre:

5 Vicente Huidobro, *Obras completas*. Prólogo de Hugo Montes. Vol. I, Santiago de Chile 1976; Andrés Bello, S. 716 f.

6 In: ders., *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984: Columbia University Press, S. 1-17.

... nun aber nennt er sein Liebstes,  
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.<sup>7</sup>

De Man unterstreicht an diesen Zeilen das Pathos des Ursprungs. Der Vergleich zwischen dichterischem Wort und Blume meint, daß die Art ihres Entstehens eine ähnliche ist. "How do flowers originate? They rise out of the earth without the assistance of imitation or analogy. They do not follow a model other than themselves which they copy or from which they derive the pattern of their growth. By calling them *natural* objects, we mean that their origin is determined by nothing but their own being"<sup>8</sup>. Dichtung, die einer göttlichen Präsenz innewird, sucht sich dieser anzugleichen, indem sie eine ursprüngliche, nur in sich selbst begründete Sprache anstrebt. De Man macht dabei darauf aufmerksam, daß diese Sehnsucht nach einem reinen unvermittelten Sein, wie sie die romantischen Naturvisionen charakterisiert, von paradoxer Struktur ist. Jenem angestrebten blumenhaft vermittlungslosen Sein eignet eben zugleich der Charakter von Epiphanie, d.h. es verweist zugleich auf ein Anderes, und zwar auf ein transzendentes Prinzip. "Strictly speaking, an epiphany cannot be a beginning, since it reveals and unveils what, by definition, could never have ceased to be there"<sup>9</sup>. Die Entfaltung dieses Paradoxons, in der Anschauung einer ursprünglichen, allein durch die eigene Identität bestimmten Natur der Präsenz eines Anderen innezuwerden, macht jedoch das Grundmotiv der romantischen Einbildungskraft aus. Zum Beleg dieser These führt de Man Naturbeschreibungen von Rousseau, Wordsworth und Hölderlin an, die [übereinstimmend] (im Naturerlebnis) eine ursprüngliche Präsenz zur Anschauung zu bringen versuchen, die ihrerseits stets auch ein Absolutes aufscheinen läßt, in welchem alle Widersprüche aufgehoben gedacht sind. Das in diesem Zusammenhang von Hölderlin gewählte Gedicht "Heimkunft" schildert einen Sonnenaufgang in den Alpen. Im Schauspiel der Natur vollzieht sich dabei die Offenbarung einer transzendenten Instanz, die sich durch auffällige Häufung von Oxymora ankündigt – "Langsam eilt und kämpft das freudigschauende Chaos,/Jung an Gestalt, doch

---

7 A.a.O., S. 2.

8 A.a.O., S. 4.

9 A.a.O., S. 5.

stark, feiert es liebenden Streit" –, um schließlich selbst als Spenderin ursprünglichen Lebens sichtbar zu werden:

Ruhig glänzen indess die silbernen Höhen darüber,  
Voll mit Rosen ist schon droben der leuchtende Schnee.  
Und noch höher hinauf wohnt über dem Lichte der reine  
Seelige Gott vom Spiel heiliger Strahlen erfreut.

[...]

Der ätherische scheint Leben zu geben geneigt ...<sup>10</sup>

Paul de Man geht es um eine exemplarische, nicht um eine erschöpfende Darstellung der Struktur der romantischen Einbildungskraft. Ein Autor bleibt bei ihm deshalb auch ungenannt, dem eher die Rolle eines Vermittlers dieser Poetik zukommt, ohne selbst bedeutend zu ihr beigetragen zu haben: Ralph Waldo Emerson (1803-1882). Der amerikanische Essayist sei hier aber darum noch erwähnt, weil Huidobro bei ihm der Konzeption einer ursprünglichen, d.h. sowohl rein in sich selbst begründeten als auch Epiphanie gewährenden Natur in expliziter Form begegnen konnte. Zwar ist davon auszugehen, daß Huidobro mit der Dichtung der europäischen Romantik bestens vertraut war, ausdrücklich bekannt hat er sich jedoch zu den Vorstellungen, die Emerson in seinen poetologischen Essays entwickelt bzw. weitervermittelt hatte. Im Vorwort zu seinem frühen Gedichtband *Adán* (1916) schreibt er sogar, besondere Dankbarkeit Emerson gegenüber zu hegen, weil dieser ihn in Zeiten einer "gran confusión espiritual" und eines "gran dolor metafísico" wieder an den Begriff einer Schönheit erinnert habe – "me enseñó otras bellezas que llevaba en mi alma" –, und die Lektüre seiner Texte ihm somit inmitten einer als geistige Verunsicherung erlebten Epoche "horas inolvidables de reposo y serenidad" habe bescheren können<sup>11</sup>.

In seinem Essay "Poetry and Imagination" bemerkt Emerson unter dem besonders als Bezugspunkt für Huidobros Schöpfungspathos wichtigen Abschnitt "Creation":

But there is a third step which poetry takes, and which seems higher than the others, namely, creation, or ideas taking forms of their own, – when the poet invents the fable, and invents the language which his heroes speak ... The reason we set so high

<sup>10</sup> Zitiert nach de Man, a.a.O., S. 13.

<sup>11</sup> Huidobro, a.a.O., S. 189.



a value on any poetry, – as often on a line or a phrase as on a poem, – is that it is a new work of Nature, as a man is. It must be as new as foam and as old as the rock.<sup>12</sup>

Wir begegnen dem vertrauten Muster: Dichtung ist in ihrem Wesen ein naturhaftes Objekt, das nichts als die Verwirklichung seiner eigenen Ursprünglichkeit ist und dabei zugleich – der von de Man gezeigten romantischen Paradoxie entsprechend – den Charakter einer bloßen Einzelercheinung aufhebt. Verwirklicht das Gedicht unmittelbares Sein, dann fallen auch Gegensätze ineins, und es gerät, wie Natur, zu einer immer wieder reaktualisierten Zeitlosigkeit ("It must be as new as foam and as old as the rock"). Auf ähnliche Weise bringt auch eine andere Stelle des zitierten Essays das romantische Verhältnis zwischen Einbildungskraft, Natur und Transzendenz auf den Punkt. Gelingt es Dichtung, in ihrer Naturnähe selbst Natur zu sein, verweist sie damit stets auch auf Übernatur: "The very design of imagination is to domesticate us in another, in a celestial nature. This power is in the image because this power is in nature."<sup>13</sup>

Ob Huidobro sich nun mehr auf die Texte der europäischen Romantik oder auf Emerson bezogen haben mag – entscheidend ist, daß diese Konzeption sich in dem zitierten Manifest eben auch als Bestimmung der kreationistischen Lyrik wiederfindet. Die von ihm emphatisch geforderte Ursprungsnähe des Dichters – "él siempre vuelve a la fuente"<sup>14</sup> – soll ein dichterisches Wort ermöglichen, das als "palabra recién nacida", die reine Gegenwart eines natürlichen Objekts besitzt und kein anderes Gesetz kennt als das seines eigenen Seins. Zugleich kommt diesem Wort die Eigenschaft zu, Emanation eines transzendenten Prinzips zu sein. Huidobro sagt es deutlich: "En la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal", und: "la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es, a su vez, la arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda."<sup>15</sup>

12 Ralph Waldo Emerson, *Complete Works*, Riverside Edition, Vol. VIII, Cambridge 1883, S. 42 f. – Auch Yúdice hebt übrigens diese Ausführungen Emersons und ihre Verbindung zum Creacionismo Huidobros hervor, unterläßt dabei jedoch, die Implikationen dieses Konzepts in ihrer Spannung zur Position der Avantgarde herauszuarbeiten; Yúdice, a.a.O., S. 30.

13 Emerson, a.a.O., S. 25.

14 Huidobro, a.a.O., S. 717.

15 Ibid.

Yúdice hat jenen Kritikern, die Huidobros Werk als Amalgam zu beschreiben versuchen, den Vorwurf gemacht, ihre Beweise bevorzugt an poetologischen Äußerungen zu führen, während es für eine Deutung dieses Werks doch einzig auf die Gedichte selbst ankomme. Diesem Einwand soll nicht widersprochen werden, läßt sich doch gerade an den Gedichten selbst die Virulenz jener Spannung beobachten, die bereits in den programmatischen Manifesten unübersehbar ist.

Es gibt ein Gedicht aus der späten, zehn Jahre nach *Altazor* veröffentlichten Sammlung *Ver y palpar* (1941), das vielleicht besonders geeignet sein dürfte, Einblick in dieses spezifische Spannungsverhältnis zu gewähren.

#### POEMA PARA HACER CRECER LOS ARBOLES

- Salud salud de mi sol en soledad  
 Noche interior remada como la savia visionaria  
 Salud salud en puentes de amanecer y ocaso
- 5      Como también de tierra y cielo y piedra y astros  
 Salud en asiento de aire  
 Salud en movimiento de silencio  
 Cinco ramas siete ramas doce ramas  
 Doce hojas veinte hojas y cien hojas  
 Sube y sube y sube
- 10     Y aletea y rema adentro de sí mismo  
 Subiendo en su obscuro  
 Sube a su piel  
 Sube por sus paredes funestas subidoras  
 Y por su llanto
- 15     Y por sus efervescencias de ángel perfumado  
 Por su respiración de piedra silenciosa  
 Un cielo para cada rama  
 Una estrella para cada hoja  
 Un río para llevarse la memoria
- 20     Y lavarnos los recuerdos como una distancia  
 Una montaña un cuerpo de mariposa inmóvil  
 Un arco iris dejando una nube de polvo tras sus pasos  
 Sube rema  
 Sube por tu centro obscuro
- 25     Por tu viento de tubo que se expande  
 Por tu virtud de amor que se enfurece

- Ama la rama ama  
 Hora que llora y ora deplora  
 Hoja la coja hoja  
 30 Ojalá coja la hoja  
 Rema la savia rema rema
- Rema la rama  
 Rema la vida por sus dolientes  
 Hay que coger la hoja  
 35 Hay que reír al cielo en la punta libre  
 Cinco ramas siete ramas doce ramas  
 Así todos remando los remeros remadores  
 Doce hojas veinte hojas y cien hojas  
 Y los remeros remando  
 40 Los remeros remadores  
 Remando vida arriba  
 Una montaña al cuerpo de un árbol cabizbajo  
 Un arco iris dejando una nube de mariposa tras sus pasos  
 Un árbol que se yergue y cierra el paso a la muerte<sup>16</sup>

Das Gedicht liefert zunächst ein typisches Beispiel für Huidobros Strategie, die einheitliche Referentialität des Textes durch bestimmte Textverfahren aufzuheben. Eines der Mittel, semantische Arbitrarität zu bewirken, ist der kreationistische Vergleich wie im Fall der Zeilen "Noche interior remada como la savia visionaria" (2), oder "Un río para llevarse la memoria/Y lavarnos los recuerdos como una distancia" (19-20). Besonderen Wortwitz erzeugt die Technik, Syntagmen unter dem Gesichtspunkt der Homonymie des Wortmaterials zusammenzustellen, wie z.B. in den Zeilen "Hora que llora y ora deplora" (28), "Hoja la coja hoja/Ojalá coja la hoja" (29-30), "Rema la rama" (32). Dazu tritt eine das gesamte Gedicht bestimmende Vernetzung verschiedener semantischer Bereiche, die ebenso eine eindeutige Referentialität verhindert. Folgende Bedeutungsfelder werden genannt: der Baum (árbol, savia, rama, hoja); Leben (vida, salud, amar, reír); Tod (paredes funestas, llanto, nube de polvo, los dolientes), schließlich Bewegung (movimiento, subir, remar). Ein weiteres Verfahren könnte als Degrammatikalisierung bezeichnet werden. Dem Substantiv *salud* sind Präpositionen beigegeben, mit denen es üblicherweise nicht erscheint (*salud de, salud en*; 1,3). Schließlich ist die bei Huidobro übliche Auflösung der Eindeutigkeit der personalen

16 A.a.O., S. 501 f.

Relationen zu beobachten. Personalpronomina tauchen fast in sämtlichen Personen sowohl im Singular als auch im Plural auf, und auch die unpersönliche Konstruktion *hay que* ... ("Hay que coger la hoja", "Hay que reír ..."; 34, 35) unterstreicht dieses Verwirrspiel.

Resümiert man die in diesem Gedicht angewandten Techniken, muß man feststellen, daß sie die Negation einer Poetik bilden, für die es ein Erstes gibt, dem sich der Text als einem sowohl naturhaft in sich selbst gegründeten als auch auf transzendenten Ursprung verweisenden Gegenstand anzunähern hätte. Paradoxerweise unterliegt das Gedicht jedoch gleichzeitig eben diesem Muster, das es negiert.

Wenn man diesem Muster folgt, dann ist, was hier vor Augen geführt werden soll, Ursprünglichkeit im genannten romantisch doppelten Sinn. Huidobro greift dabei noch einmal die von ihm häufig und bereits sehr früh verwendete Metapher des Baums auf, um Natur und Dichtung in ein Analogie-Verhältnis zu setzen. Bereits in *Las Pagodas Ocultas* (1914) findet sich eine Hymne an den Baum, in der der Dichter formuliert: "Mi cerebro te ama porque eres el libro de hojas infinitas siempre renovadas y porque en cada una de tus hojas hay un poema exquisito para él."<sup>17</sup> Die Metapher erlaubt, Natur und lyrischem Text gleichermaßen ontologische Ursprünglichkeit zuzuschreiben – das Wuchern der pflanzlichen ebenso wie der dichterischen Blätter führt endlos die Entstehung eines nur dem eigenen Gesetz folgenden Seins vor. Was de Man über das romantische Verständnis dichterischer Einbildungskraft schreibt, läßt sich mit besonderer Deutlichkeit gerade am vorliegenden Gedicht beobachten:

This type of imagery is grounded in the intrinsic ontological primacy of the natural object. Poetic language seems to originate in the desire to draw closer and closer to the ontological status of the object, and its growth and development are determined by this inclination.<sup>18</sup>

Das Gedicht geht von der Voraussetzung aus, daß es der status nascendi ist, der das Wesen gleichermaßen von Natur und dichterischem Text bestimmt, und macht diesen Status zu seinem eigentlichen Gegenstand. Der Zeilenfolge kommt die Aufgabe zu, solchem Entstehen immer größere Gegenwart zu verleihen. Beharrlich steigt

---

17 A.a.O., S. 139.

18 de Man, a.a.O., S. 7.

Lebenssaft auf ("Sube y sube y sube"; 9), um allmählich eine breite Baumkrone zu erzeugen ("Cinco ramas siete ramas doce ramas/Doce hojas veinte hojas y cien hojas"; 7-8). Deutlich ist die Metaphorik der Geburt ("Sube por tu centro obscuro/Por tu viento de tubo que se expande/Por tu virtud de amor que se enfurece"; 24-26), und auch der Schmetterling, Symbol vitaler Verwandlung, fehlt nicht, der sich bereits in der 10. Zeile durch einen Flügelschlag ankündigt, in der 21. noch unbeweglich erscheint und in der 43. Zeile schließlich im Zusammenhang einer ätherischen Wolke auftaucht.

Dem Modell romantischer Imagination von Natur entsprechend, führt das Gedicht gleichzeitig eben auch auf Elemente einer Epiphanie hin. Ausgehend von der "savia visionaria" eröffnet sich eine kosmische Vision, die Landschaft und Gestirne umfaßt, um dabei eine Unendlichkeit sichtbar zu machen, in der Gegensätzliches aufgehoben scheint. Der letzte Satz verkündet die Überwindung des Todes. Gewiß breitet der Text ein Netz semantischer Oppositionen aus, zu denen auch die von Leben und Tod gehört, so daß man versucht sein mag, den letzten, Aufhebung des Todes verheißenden Satz innerhalb der "dispersión calidoscópica" eines solchen Textgewebes zu sehen und damit wiederum zu relativieren; aber man wird ihm eben doch besonderes Gewicht beilegen müssen, weil für den Entwicklungsgedanken des Texts Anfang und Ende nach wie vor bedeutsame Größen sind, und dieser Satz eine Entwicklung zum Höhepunkt bringt, die in den ersten Zeilen des Gedichts ihren Ausgangspunkt genommen hat; überdies gehört die Entfaltung von Widersprüchen, wie wir gesehen haben, selbst zum Modell romantischer Naturvision, in welchem ihr die Funktion zukommt, Epiphanie vorzubereiten. Hervorzuheben ist auch das Motiv des Regenbogens, das als traditionelles Symbol der Versöhnung von Gott und Welt eine ähnliche Funktion des Verweisens auf Transzendenz erfüllt.

Innerhalb von George Yúdice's Theorie, erinnern wir uns, gäbe es für dieses Gedicht lediglich die Lektüremöglichkeit, diese romantischen Elemente als Zitat zu begreifen. Priorität seiner Interpretation hätte das Verfahren, Bedeutungsmuster einem permanenten Prozeß von Parodie zu unterwerfen. Wir erkennen jetzt, daß dieses Verhältnis eben auch umkehrbar ist. Das Zitat setzt selbst das Muster, in welchem die Parodierung des Zitierten stattfindet. D.h., es entsteht die bemerkenswerte Situation, daß das, was parodiert wird, im Augenblick seiner Parodie gleichwohl virulent bleibt.

Was bedeutet es, diese Konstellation in Huidobros Werk aufzuzeigen? Ganz gewiß bedeutet es nicht, die Leistung dieses Autors infragezustellen, und zwar weder in seiner Bedeutung für die latein-amerikanische Avantgarde noch im Blick auf seinen Beitrag zur Herausbildung einer avantgardistischen Ästhetik in Europa selbst<sup>19</sup>. Wohl aber wird durch sie deutlich, daß dieses Werk in seiner Gesamtheit als spannungsreiches Projekt aufzufassen ist, in dem die Innovationen, die es entfaltet, immer wieder auch auf frühere poetologische Muster bezogen bleiben.

Welche Konsequenzen ergeben sich aus dieser Figur? Dazu abschließend zwei Überlegungen.

Huidobros Dichtung entwickelt, wie wir gesehen haben, eine Wucherung des Textes, die verhindert, daß sich die Gegenwart eines Ersten einstellt, und sie tut dies paradoxerweise innerhalb eines Musters, das dieser Wucherung selbst Präsenz und Epiphanie zuschreibt. Ich denke, daß in dieser Figur eine eigentümliche Selbstüberforderung seiner Lyrik deutlich wird. Huidobro greift zwar auf die Romantik zurück, doch versucht er, sie dabei gleichsam handstreichartig zu überbieten. Hölderlins Vision der Natur kulminiert, wie wir sahen, in der Ahnung eines Gottes, der, wie es hieß, Leben zu geben geneigt scheint. Die Vision einer lebensspendenden Instanz ist für den romantischen Autor wesentlich mit der Unmöglichkeit verknüpft, sich dieser Instanz ganz zu vergewissern; was er erreichen kann, ist lediglich Ahnung, und auch diese bezieht sich auf bloße Geneigtheit des Gottes, Leben zu spenden – sich dem Transzendenten nähern, schließt für ihn jeden Terminus einer Bemächtigung aus. Anders Huidobro. Bei ihm macht sich der Dichter selbst an das schöpferische Geschäft. Huidobro geht davon aus, daß jede Gottesvorstellung zu verabschieden ist – Altazor veranstaltet, wie man sich

---

19 In diesem Sinn fordert Harald Wentzlaff-Eggebert, Huidobro als "entschiedene(n) Avantgardist(en) der ersten Stunde" zu lesen, und macht darauf aufmerksam, daß in seinem Fall der Fluß innovativer Impulse keinesfalls nur einseitig von Europa nach Lateinamerika geflossen sei, sondern Huidobro als chilenischer Lyriker in Paris zur Herausbildung der neuen Ästhetik selbst beigetragen habe, und folglich "die europäische Avantgarde von Autoren wie Huidobro aus Lateinamerika Anregung und Unterstützung erhielt"; ders., "Textbilder und Klangtexte. Vicente Huidobro als Initiator der visuellen/phonetischen Poesie in Lateinamerika", in *Lateinamerika-Studien* 22, München 1986: Wilhelm Fink, S. 91-122 (hier: S. 106 bzw. 97).

erinnert, in deutlicher Anspielung an den *Zarathustra* einen Tanz auf Gottes Grab<sup>20</sup> –, aber er gibt die Hoffnung nicht auf, Lyrik könne als Raum aufgefaßt werden, in welchem dem Lyriker die vakant gewordene Stelle zu besetzen vergönnt ist. "Salud salud de mi sol en soledad" (1): bevor der Autor sich ans Werk macht, vergewissert er sich, daß er mit der lebensspendenden Sonne eine Einheit bildet. Eben dadurch gerät seine Sprache aber unter den Druck, ihre Potenz, Ursprung und Epiphanie hervorbringen zu können, laufend unter Beweis stellen zu müssen. Ist es Eigenart des Wortspiels, jäh zu überraschen, so scheint hier das Wortspiel diese seine Fähigkeit stets auch beschwören zu müssen; es wuchert zu einem Gebilde, in dem jäh Überraschung Dauerzustand ist. Es ist Mechanik, die den Ausdruck von Epiphanie liefern soll. Das zitierte Gedicht unterstreicht diesen Sachverhalt übrigens selbst in einem anschaulichen Bild, und zwar in dem des Ruderns. Bereits die zweite Zeile "Noche interior remada como la savia visionaria" bringt den Prozeß des naturhaften Entstehens mit Ruderei zusammen, und die Verbindung mit dieser Aktivität produktiver bzw. sportlicher Art hält sich im Text durch – "Rema la rama/Rema la vida [...]" (32-33) –, bis sich gegen Ende schließlich Leben und Mechanik in einer gemeinsamen Apotheose vereinen: "Así todos remando los remeros remadores/Doce hojas veinte hojas y cien hojas/Y los remeros remando/Los remeros remadores" (37-40). Dichtung, mit anderen Worten, setzt alle Hebel der Sprache in Bewegung, um durch gespenstische Geschäftigkeit doch noch einen Abglanz jener Transzendenz einzuholen, die sie totgesagt hat.

Und noch etwas anderes ist bedingt durch die aporetische Figur, als die wir Huidobros Werk hier zu beschreiben versucht haben. Sie erzeugt einen Zwang zur permanenten Domestikation dessen, was dieser Autor gerade am weitesten entfalten will. Domestiziert erscheint seine Sehnsucht nach Epiphanie, die sich nicht anders zeigen darf als in der Parodie. Domestiziert wird aber auch der seinen technischen Innovationen innewohnende Impuls von Negativität. Auf diese Weise gewinnt man den Eindruck, daß diese Kunst gerade im

---

20 *Obras completas I*, a.a.O., S. 393. – Zur Affinität des Dichters zu Nietzsche vgl. Vf., "Lektüre eines Gedichtes von Vicente Huidobro: »Aire naval«", in Gisela Beutler (Hg.): *Hispanoamerikanische Lyrik der Gegenwart*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (im Druck).

Augenblick ihrer formalen Revolution noch nach Nischen sucht, in denen sie vor der eigenen Radikalität sicher wäre, daß diese Dichtung, mit anderen Worten, zwar alle Werte zu zerbrechen bereit ist, sich in dieser Bereitschaft eigentümlicherweise jedoch ständig der Gefahr aussetzt, nur noch gefällig zu sein.



## RESUMEN

Esta conferencia vuelve sobre un argumento ya tradicional de la crítica dedicada a la obra de Vicente Huidobro (1893-1948). Ha sido frecuente, pues, atribuir a su poesía cierta tensión producida, según varios autores, por un choque entre el radical proyecto vanguardista que pretendía llevar a cabo, y la virulencia simultánea de algún elemento heredado todavía de la poesía romanticista. Mientras que los trabajos más recientes se empeñan en negar tal tensión, afirmando tanto la univocidad como la envergadura de su revolución estructural de la lírica y manteniendo que es imposible entender los elementos no-vanguardistas en sus versos de otra manera que como citas literarias empleadas a nivel lúdico (George Yúdice), proponemos aquí reanudar las dudas anteriores. Nos basamos, para aportar un nuevo punto de vista a esta discusión, en el artículo "Intentional Structure of the Romantic Image" de Paul de Man. Este crítico destaca, como rasgo común de la poesía del romanticismo europeo, la tentativa de considerar el texto poético como aproximación a la idea de una naturaleza concebida como origen y epifanía (formando así, como observa de Man, la paradoja de que la poesía/naturaleza, no remitiendo sino a sí misma, debe remitir a un absoluto). Para mostrar la virulencia de esta idea romanticista aun en la fase tardía de Huidobro – idea que en su caso puede haber pasado, además, por los ensayos de Ralph Waldo Emerson que apreciaba –, esbozamos una lectura del "Poema para hacer crecer los árboles" (Ver y palpar, 1941), lectura que nos lleva a reafirmar la tensión peculiar en la obra de este poeta.



Francisco Tovar

LOS REGISTROS VANGUARDISTAS  
EN LA PROSA NOVELESCA DE VICENTE HUIDOBRO:  
*SATIRO O EL PODER DE LAS PALABRAS*

La vanguardia, tal como apunta Saúl Yurkievich, es un fenómeno que "concibe la modernidad como culto a la novedad, como afán de participar en el progreso y la expansión provocados por la revolución industrial, como empeño en manifestar el contacto con la historia inmediata, con la microhistoria personal y con la macrohistoria colectiva, unánime, como voluntad de gestar una literatura abierta al mundo, capaz de registrar la cambiante realidad en toda su extensión y en todos sus niveles, que tenga el temple, el ritmo, el nervio de un presente en rápida transformación."<sup>1</sup> De estas palabras, que creemos ajustadas en su fórmula y en sus referencias, cabe deducir que siempre resultará difícil comprender las dimensiones de un término que, por principio, rechaza el estatismo o la inercia de ciegos doctrinarios o indiferentes conformistas. En el vocablo hay que entender el espíritu de un tiempo que enfrenta al hombre a los aires del pasado, se debate con ellos y se empeña en generar un vendaval que, en sus distintas corrientes, sugiere y alimenta la dinámica de un mundo flexible y continuamente proyectado.

El individuo y los grupos en los que se incluye forman parte de una naturaleza que impone sus leyes físicas en su orden más primitivo, pero no se niega a modificar sus imágenes en función de un sujeto empeñado en ejercer voluntariamente su genuina condición intelectual. La vanguardia admite una herencia, aunque denuncie retóricas y conceptos agotados por creer que ha llegado la hora de su caducidad; no teme la ira de ídolos sólidos que, en su bondad, nunca usarán la prerrogativa del castigo, ni la rabia de falsos homínidos deificados, ya muertos o en franca decadencia; tampoco se arredran

---

1 Saúl Yurkievich, "Los avatares de la vanguardia", en *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*. Edic. a cargo de Cedomil Goic, Barcelona 1988: Editorial Crítica, vol. III, p. 51.

ante discípulos fieles o doctrinarios interesados, a los que resulta seriamente divertido provocar y señalar en su danza ritual desencajada. Los vanguardistas ponen en marcha una militancia libre que, en su inicial exultancia lógica, "se prolongará a través de variantes tecnocráticas y formalistas como la del movimiento concreto" y otra, más tardía y difícil de fechar, "en que los desajustes, las disritmias, las disrupciones se interiorizan intensificándose, en que la exaltación optimista frente a la sociedad industrial, a la cual nunca tuvimos completo acceso, se vuelve disfórica desolación, reificación, angustioso vacío, quebranto existencial con la consiguiente carencia ontológica"<sup>2</sup>. En cualquier caso, hay que subvertir el mundo y aceptar responsabilidades en el pleno ejercicio revolucionario. Este hecho, en literatura, se traduce en un afán por destruir las barreras expresivas y mezclar los géneros, actitud ya planteada y exhibida anteriormente pero asumida con todos sus riesgos en lo inmediato. Combinar las maneras, desvelar las imágenes y acordarlos a una época y a un individuo concretos, con todos los conflictos que representan, ya es algo que merece la pena y que da fuerzas para seguir caminando.

Considerar que lo anterior sólo se manifiesta en la geografía política, social y cultural de Europa y, más intensamente, en sus centros cosmopolitas, dejando al margen u otorgándole el papel de acólitos miméticos a sus semejantes de América, sería caer otra vez en innecesarios tópicos chovinistas o en discusiones bizantinas que no vienen al caso. Defender la originalidad americana sin tener en cuenta las manifestaciones y los gestos europeos, un juego tonto de contrarios. Uno de los valores de la vanguardia, sin ser el único, es, según Fernando Burgos, que se acoge a la cierta idea del viaje, acepta su carácter nómada, como ya destacaba Octavio Paz, y se confirma en su doble dimensión cronológica y espacial. El espíritu vanguardista es fundamentalmente apátrida aunque no tiene por qué renunciar a sus raíces. Surge, se relaciona y se distingue en cualquier lugar y busca lazos sólidos con el pasado y con el futuro no con la intención de justificarse o garantizarse una permanencia, sino con la de abrir las puertas de un horizonte más amplio. La "emergencia de las vanguardias de las décadas de los veinte y del treinta no se entendería sin la atención a una escritura moderna iniciada tres décadas antes y

---

2 Ibid. p. 53.

también porque su vigencia llega hasta nuestra actualidad y en la forma de una intensificación, con nuevas búsquedas y respondiendo a otras realidades históricas, pero siempre arraigada en esa transformación vital y profunda que genera la vanguardia"<sup>3</sup>. Derruir muertos mitos para dejar sus huecos en hornacinas vacías y volver a llenarlas de cosas, figuras y obras en continua revisión crítica, adecuada a una atmósfera creativa y libertaria, no es un juego de salón, aunque a veces lo parezca o así quiera ser interpretado por conciencias formadas en rígidos academicismos, excesivamente dadas a deslumbramientos extraños o ancladas en la nostalgia. Estas agotan o falsean los principios del movimiento y lo celebran en un ritualismo que excluye la vitalidad de un proceso genésico y anunciatorio.

En este nuevo orden, la prosa ha sido relegada, por parte del estudioso, a un plano secundario. Esta carencia, en favor de la expresión poética, es inconcebible y así lo señala el mismo Burgos, al reconocer que aquélla "habría de transformar completamente el curso y el modo narrativo de la literatura hispánica del siglo veinte"<sup>4</sup>. El olvido o el desplazamiento se debe, siguiendo la argumentación del crítico, al "efecto distorsivo de una historiografía literaria que ha atendido con más detalle a la precisión de sistemas cronológicos en los cuales todo parece ajustarse con comodidad a la inflexibilidad de esquemas distributivos de períodos junto a una abrupta y orgánica separación de géneros literarios"<sup>5</sup>. Ya es hora de revisar los hechos y tratar de modificarlos convenientemente ya que no pocos escritores confiesan, directa o indirectamente, a través de entrevistas, manifiestos, artículos o diferentes formas de relato imaginativo, su atracción por un género que aparentemente se aparta del verso porque exige distintas fórmulas y en ellas se expone. Algunos de ellos llegan a admitir sin vergüenza el valor de la prosa en su particular proceso de renovación poética. Dan a "sus 'novelas' de corte testimonial-filosófico-poético-humorístico un aire común en lo expresivo, cierta

---

3 Fernando Burgos, "El viaje de la vanguardia", en *Prosa hispánica de vanguardia*. Edic. a cargo del mismo Fernando Burgos. Orígenes. Tratados de crítica literaria, Madrid 1986, p. 12.

4 Ibid. p. 11.

5 Ibid. pp. 11-12.

vocación encubiertamente profética y una innegable ruptura con las convenciones literarias"<sup>6</sup>. Entre la extensa nómina de autores vanguardistas que se apuntan a esta opinión y practican el relato se incluye Vicente Huidobro.

Si contemplamos la edición de las obras completas del chileno podremos darnos cuenta que los artículos, manifiestos, cuentos, novelas, el singular registro teatral y otros materiales expresivos de difícil clasificación, ocupan un considerable número de páginas. A pesar de ello, se le conoce más por su voz poética que por su prosa creativa – no entramos en aspectos relativos a actitudes personales de claro talante polémico, cuyas causas pueden ser discutidas, por considerar que pertenecen al campo puramente circunstancial y anecdótico –. No hay duda que los textos novelados de Huidobro forman parte del espíritu vanguardista de su época, complementan e informan el resto de su obra y encajan en su verdadera estética creacionista.

El creacionismo huidobriano hunde sus raíces en una tierra sin fronteras, abierta a los aires de su tiempo, sin excluir su herencia, querer evitar responsabilidades o evadirse de sus lógicas consecuencias. La tarea narrativa del escritor responde a su plena naturaleza poética. En ella, desea construir un mundo nuevo hecho a la medida del hombre que se siente y entiende como ese pequeño dios tremendamente conflictivo y consecuentemente ligado a sus imágenes y sus actos.

Las novelas de Vicente Huidobro establecen un paréntesis de diez años en los que, excepto *Altazor*, no publicó poesía<sup>7</sup>. Este hecho parentético quizás nos indica que el autor se plantea reforzar su yo literario en un registro diferente en el que habrá de debatirse como persona y como personaje, como mente que piensa y como cuerpo que siente, como ficción real en un discurrir que reflexiona con su historia. En este orden acordamos, con Braulio Arenas, que

---

6 Graciela Naturo, "Apuntes sobre la transformación de la conciencia en la vanguardia hispanoamericana", en *Prosa hispánica de vanguardia*, op. cit. p. 46.

7 De *Mío Cid Campeador*, publicado en 1929, a *Sátiro o el poder de la palabra*, en 1939, Vicente Huidobro edita cuatro libros de relatos: *Cagliostro* (1934); *La próxima* (1934); *Papá o el diario de Alicia Mir* (1934); y *Tres inmensas novelas* (en colaboración con Hans Arp, en 1935). No publicará ningún volumen poético, excepción hecha de *Altazor*, que si bien ve la luz definitiva en 1931, es el resultado de un trabajo que se retrotrae hasta 1919.

Huidobro aporta "su experiencia poética a la novela, y sin transformar a ésta en novela poemática, le otorga una nueva sensibilidad"<sup>8</sup>. Esta tipología narrativa impone la presencia del individuo que trata de moverse dentro de la microhistoria personal y la macrohistoria colectiva, ya citada con palabras de Saúl Yurkievich anteriormente, sus relaciones y sus contrastes, en un universo representativo suficientemente ajustado y convenientemente adecuado.

En ningún caso podemos admitir que la creación narrativa del chileno se aparte de un género que ya no existe en la concepción decimonónica del término, ni juzgarlo en función de un exceso biográfico, de una densidad conceptual o de un minucioso descriptivismo psicológico; tampoco por un defecto de acción. La novela ya no es la fórmula imitativa de un falso realismo tradicional, sino el lugar en el que se encuentra el hombre con las cosas, las figuras y los hechos y el descubrimiento de su sentido en el sentido de las palabras. Es la aventura voluntaria e íntima de un pequeño dios despierto entre sus sueños; el viaje de un héroe que se sabe débil porque pretende contarse su tremenda fortaleza. El quehacer literario de Huidobro, en sus relatos, cabe en su sugerente máquina creacionista, lo que no quiere decir que se someta a los dictados de un mecanicismo artístico, una manera, o a los ejercicios gimnásticos del futurismo marinettiano. Tampoco acuerda con las doctrinas freudianas manipuladas por el surrealismo en sus principios teóricos. Pretende la existencia de un mundo distinto en el que quepa lo real objetivo, el sujeto con sus atributos sensuales y racionales y la palabra que los posee y los proyecta, todos sometidos a las leyes de su propia naturaleza extraña e inteligente.

Las imágenes narrativas del chileno combinan, en su espacio y tiempo limitados, algunos aspectos que, en general, marcan las directrices de la vanguardia contemporánea y que Yurkievich apunta brevemente. Por un lado, tienden hacia un realismo historicista, en tanto figuran "una existencia despeñada al abismo de la nada, la de un ser en soledad cada vez más absoluta e incompatible, sujeto a una doble carencia que lo condiciona negativamente: la imposibilidad de

---

8 Braulio Arenas, "Vicente Huidobro y el creacionismo (1964)", en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, edic. de René de Costa, Madrid 1975: Taurus, p. 208.

hallar un principio de conexión, de razón suficiente y la irreversibilidad de un tiempo signado por la merma"<sup>9</sup>. Esto hace que la escritura en soledad se aparte de integristos y uniformidades impuestos por un régimen opresivo, entregándola a su misma "inmanencia, acentuando, por el ejercicio de la arbitrariedad, el desatino y la desmesura, al divorcio entre la palabra poética y discursos socializados. Incorpora esta tensión disonante a su propia textura y se vuelve sismógrafo de intensidades contrastantes y de choques traumáticos"<sup>10</sup>. El nuevo documento vivo ni es plano ni es copia; es un hecho activo donde "el deseo de inscribir lo real actúa como impulsor de innovación, porque la realidad es un cúmulo móvil que exige una constante adecuación de la visión de los módulos de percepción y de los instrumentos de transcripción. La vanguardia se encarga periódicamente de restablecer el vínculo entre concepción y representación del mundo, entre la actualidad cognoscitiva y la representación artística"<sup>11</sup>.

Por otro lado, contempla un cierto formalismo en el que se pone de manifiesto un "completo alarde instrumental icónico" en el que se comprenden técnicas heredadas de un pasado literario; tomadas de otros sistemas expresivos; o absolutamente originales. El texto se convierte, así, en un "objeto suntuario, supérfluo en relación a los valores al uso [...] Artificio seductor, absuelve las censuras realistas, del sentido común y del sentido práctico [...] Negación del orden imperante, desconocimiento de todo orden represivo, se desconecta por completo de lo circunstancial y circundante para preservar una libertad que sólo puede darse en la dimensión estética"<sup>12</sup>.

Finalmente, La literatura nos habla del subjetivismo, ya planteado por los románticos y los modernistas, como indicador de "las perturbaciones de la conciencia". El escritor vanguardista, y Huidobro lo es, también en sus novelas "se deja cautivar por lo psicótico, exploya los estados mórbidos, las angustias desorganizadoras, el dislocamiento provocado por una espontaneidad descontrolada, el desvarío fantasmal, las alteraciones de los lazos objetuales, el irreprimible autismo

---

9 Yurkievich, "Las aventuras de la vanguardia", en *Historia crítica de la literatura Hispanoamericana*, op. cit. p. 53.

10 Ibid. p. 53.

11 Ibid. p. 53.

12 Ibid. p. 55.



que le retrotrae y lo avasalla al cohabitante insondable: el inconsciente. El texto se desmiente, se convulsiona, se desquicia para decir las acometidas desatinadas de un yo recóndito, las inmensas emergencias del fondo entrañable"<sup>13</sup>. Cabe matizar aquí que, en Vicente Huidobro, este proceso no se abandona nunca a la arbitrariedad de una mente desgarrada de su entorno, aunque esta arbitrariedad tenga su propia lógica científica y nos anuncie algo que desconocemos, sino que se aferra a una vigilia en la que el azar no se escapa de las manos, de los ojos, de los oídos o del olfato, exaltando a quien así lo coge y provocando su discurso. Aquí, Huidobro, aprende la lección de algunos románticos, de Darío y de otros elegidos simbolistas; la esporádica presencia de ciertos clásicos y la variada corriente de su época, la asimila y crea un discurrir en el que la "irrupción discordante de ese colmo de heterogeneidad, de alterabilidad inasible, descoyunta la comunicación sensata, subvierte la conducta sociable e impone un descenso por debajo del orden simbólico hacia la base preverbal, hacia la intimidad donde se engendra el sujeto y se genera la significancia"<sup>14</sup>.

En cualquier caso, el escritor chileno no renuncia a utilizar todo lo que le pertenece y alcanza para llevar a cabo un trabajo de nuevos titanes, también expuesto en sus ejercicios de mago narrativo, que usa el humor y la suerte; lo extraño y lo íntimo; el rito y, a veces, como afirma Mireya Camurati, "la iniciación al misterio que poseen muchos juegos infantiles"<sup>15</sup>. El hombre niño, con su inocencia cruel y su informada inteligencia de adulto, es el único capaz de levantar un mundo y sostenerlo "como un ente autónomo, como una estructura creada fuera de la realidad habitual"<sup>16</sup>. En este espacio adaptado y distinto, se suceden, superponen y confunden los signos, sin aislarlos, sólo limpiándolos de impurezas y revitalizando su función catalizadora y su coherente rol acuático y acariciador.

En el orden de edición de las novelas de Vicente Huidobro, *Sátiro o el poder de las palabras* es la última. De profundo análisis psicológico,

---

13 Ibid. p. 55.

14 Ibid. p. 56.

15 Mireya Camurati, *Poesía y poética de Vicente Huidobro*, Buenos Aires 1980: Fernando García Cambeiro, p. 181.

16 Ibid. p. 11.

no exento de referencias ambientales y constantes detalles anecdóticos, este libro plantea la importancia del verbo en el proceso de desajustado desarrollo de un ser asaltado por su sensibilidad. Si el verdadero protagonista de la historia es una palabra, una completa frase mínima, coloquial y misteriosa, que agrede a un personaje inocente, será éste, con la circunstancial ayuda de un otro enmascarado que lo va escribiendo y, a veces, se introduce en el discurso, el que vaya revelando su obsesiva naturaleza humana. La doble significación del término, reducida a un único significante, revelará a la víctima protagónica lo que tiene de divino y de demoníaco, el origen y el resultado de una angustia que los confunde en un solo animal sensual que se cuenta con sus voces y desde ángulos diferentes.

Un fragmento de la biografía de Bernardo Saguen basta para entender que es reo y héroe de un relato que, como su mismo autor, se debate en el límite de los signos. El carácter mítico del sátiro, su compleja naturaleza y su presencia cotidiana en impulsos emotivos inexplicables pero condicionados, con la malicia que se le supone, condensan el amor, la poesía y el análisis; la actitud intelectual y la fuerza primitiva de un individuo que, en su imagen literaria, asume la responsabilidad y sufre la violencia de un arriesgado ejercicio crítico, no exento de humor, que habrá de llevarlo a un final trágico después de haberlo enfrentado a "todos los prejuicios y convencionalismos, que lo vuelven rebelde y revolucionario"<sup>17</sup>. Por si fuera necesario hacerlo, el novelista reitera la complejidad de la idea contenida en el término original, con apariencia de un simple insulto, en el resto de la fórmula titular. El conjunto valora en su justa medida el poder de las palabras.

Los fragmentos de la novela se ajustan a la linealidad de un tiempo inexistente, aunque localizado; a la representación de unos espacios concretos, estrechos en su situación cosmopolita y familiar, suficientemente amplios en su registro íntimo<sup>18</sup>; al discurrir de una vida determinada, en su cierto discurso ficcionado. Lo abstracto y los objetos se encuentran para jugar con sus formas en un serio diver-

---

17 Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona 1970: Barral Editores, p. 67.

18 De los datos que se extraen de la novela, vagos, se deduce que la ciudad de la historia es París, pero podría ser otra semejante, situada en cualquier otra parte del mundo.

timiento narrativo, sometido a las leyes lógicas que le corresponde. En definitiva, Huidobro, desde su presente, nos "habla de llegar al último límite de la imaginación para rescatar el temblor ardiente de la palabra interna, el genio recóndito, el pasado mágico, para que el lenguaje vuelva a convertirse en un ceremonial de conjuro"<sup>19</sup>.

El escritor ordena el caos del sujeto y lo muestra tal como es, pone en contacto "con intensidad incomparable, el conflicto entre una realidad intrascendente que lo limita por doquier y lo circunscribe a la condición de mortal transitivo, a la inoperancia y a la opacidad, y, 'la enfermedad celeste', la apetencia de aberturas, de iluminación, de trascender, de alcanzar el estado edénico"<sup>20</sup>. El corazón de Bernardo Saguen, y el del chileno, acuerdan con su ser protagónico la génesis de su novela, y todos se empeñan en "este tira y afloja entre la desilusión y la esperanza, entre la angustia, el hastío y las anheladas maravillas del sueño inaccesible"<sup>21</sup>.

Saguen no es el débil que se cree o el que se ha querido ver por parte de una crítica condicionada por las propias declaraciones del personaje. En su debilidad está la fuerza que habrá de conducirlo al triunfo. Claro que es un feliz que se va condenando ante nuestros ojos, que deteriora su tranquilo entorno, pero esta evidencia no deja de ser un puro espejismo, una trampa que debe resolver el entendimiento. El castigo final, que se supone habrá de sufrir el sátiro cumplido, es un premio para el que ha logrado realizar, aunque sea fugazmente, sus sueños perversos. La amabilidad de una existencia objetivamente plana y sosegada no deja de ser falsa. Todo es "mentira, sólo la poesía es verdad ... La poesía es un *a priori* que se prueba por sí mismo. Se

---

19 Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, op. cit. p. 83.

20 Ibid. p. 97.

21 Ibid. p. 97. En *Sátiro o el poder de las palabras*, de Vicente Huidobro, la tensión se plantea en un movimiento de contrarios en donde llega a cuestionarse la realidad y la ficción: "¿Pero soy un personaje real? ¿Y si no fuera un personaje real, si fuera solamente la creación de un ser tan potente que me hace creer en mi realidad? Acaso no existo. No hay una realidad, estoy viviendo una novela, una novela monótona, exasperante de monotonía, una espantosa novela. ¿Qué autor desesperado me está haciendo cruzar su mundo de horrores, me está haciendo vivir su desesperación, se está librando de sus angustias y sus monstruosidades por medio de mi persona? ... ¡Horror! ... ¡Qué absurdo! ... ¡Qué espantoso abismo! Un paso más y la locura completa". (*Obras completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile 1976: Editorial Andrés Bello, vol. II, p. 559. Todas las citas que a continuación se hacen de *Sátiro o el poder de las palabras* se extraen de esta edición).

prueba al estallar como una estrella al fondo de nuestro pecho. En el pensamiento y en el sentimiento en estado puro. La poesía es una facilidad de pureza, una tendencia del espíritu a olvidar los compromisos que ensucian nuestra voz"<sup>22</sup>. Es necesario reflexionar con ella y que ella reflexione con nosotros, y lo haga con un diálogo especular en movimiento continuo: "¿Estoy aquí o en medio del universo? ... ¿Qué sabemos, qué sentimos? ¿Un hombre puede ser el mismo antes de haber leído un gran libro que después de haberlo leído? Es él más el libro. ¿Y si el libro tomara excesivo sitio en su espíritu hasta el punto de obligarle a escoger su yo? ¡Oh! El espíritu es demasiado vasto, es infinitamente elástico. ¿Quién puede señalarle sus límites? A cada paso sentimos agrandarse los horizontes, alejarse las montañas, ahondarse los caminos"<sup>23</sup>. La respuesta a la obsesión la da el acto. Este resuelve el enigma dejándolo en vilo, inquietando el cerebro de una inteligencia instruida. Se trata de "liquidar las trabas de una educación engañosa o ser víctimas de ellas; se trata de soltar las amarras; se trata de liberar nuestras verdaderas fuerzas íntimas. Es preciso que la vida sea la vida y no la farsa ... Y sobre todo es preciso que la vida sea elevación, altura, ¿comprendes? La vida empieza en la estratosfera"<sup>24</sup>, empieza en la conciencia de un espíritu visionario que sabe encerrar en su interior, y expresarlo en formas cerradas e independientes, el corazón, la mente y las manos; la miserable grandeza de un mundo autónomo creado.

La amistad y la mujer tienen un papel importante en el proceso creativo-degenerativo de *Sátiro o el poder de las palabras*, en tanto son parte del mismo. Con la segunda se manifiesta el impulso apasionado y la búsqueda engañosa de un lugar tranquilo. El contacto físico es necesario y se encarna en Susana, Laura e Ina; el morboso atractivo, en la cruel inocencia de las niñas en las calles y en los parques, seres provocativos que juegan con el adulto y le dan permiso, dejándose

---

22 Huidobro, *Sátiro o el poder de las palabras*, op. cit. p. 468.

23 Ibid. p. 468.

24 Ibid. p. 471. El mismo Saguen escribe de su puño y letra: "No se trata de la virtud ni del bien, ni del mal, ni de la moral. Todo eso es pequeño y está al alcance de cualquier cocinera. Se trata de algo situado por muy encima y muy lejos de todo eso. Se trata de algo que es realización en la elevada esfera, de algo que es la libertad del alma y no prisión ni reglamento aprendido. Se trata de respirar libremente en el pleno espacio, se trata de algo que podríamos llamar Altura. Absoluta, o sea, altura sin altura o altura sobre la altura" (p. 502).

comprar, para realizar sus vicios más escondidos. La palabra fatídica señala la naturaleza demoníaca del ángel y favorece la caída del dios humano y retorcido.

Los amigos permiten el debate intelectual. Mario Viner y Pedro Almora, ambos presentes en sus diferentes registros, son interlocutores válidos en un discurrir ambiguo en el que se enfrenta un solo principio activo-pasivo. Lo narrado añade una tercera persona verbal: el autor que, con su voz múltiple, va creando su mundo.

Bernardo-Vicente "está cargado de ideas, de imágenes, de visiones. Soy un gran escritor"<sup>25</sup>. Los dos se conciben fuera del tiempo cronológico objetivo y de él surgen ya que "los poetas no sienten el tiempo porque su ritmo interior es más potente que el ritmo del tiempo. Pueden pasar horas de horas suspendidos al fondo de sí mismos a agazapados encima de la eternidad. Un día puede caber entre dos suspiros y una noche entre dos palabras"<sup>26</sup>. La nocturnidad es angustia y alevosía y la reunión del sueño en un despierto instante sucesivo, un punto condensado repleto de vocablos relacionados e independientes – en *Sátiro o el poder de las palabras*, las jornadas y el suceso que las va marcando, con sus figuras, se extienden, comprimen y diluyen en función de una concreta regla científica de carácter relativo –. El borde del vacío está arriba, en el ángulo superior de un triángulo o una pirámide que domina la tierra y en ella se introduce para nombrar con sus nombres lo que nos va acompañando. El optimismo engañoso de Bernardo Saguen termina en el mismo momento en que "escribió el catálogo de sus cuadros y la lista de sus libros; sin embargo, no hubiera podido asegurarlo pues sus recuerdos eran imprecisos, eran más bien vagos, como si en esos tres meses hubieran pasado muchas cosas y su alma se hubiera llenado de innumerables objetos extraños"<sup>27</sup>.

Vicente-Bernardo "casi siempre ignoraba el origen y desarrollo de sus impresiones, así como su verdadero alcance y su realidad íntima. Frecuentemente flotaba en una especie de inconsciencia que ya le parecía su estado natural"<sup>28</sup>. Es hora de plantar cara al individuo y ser vencido en una lucha que no quiere ser esbozada siquiera. La persona

---

25 Ibid. p. 482.

26 Ibid. p. 484.

27 Ibid. p. 505.

28 Ibid. p. 512.

que siente, piensa y cuenta, en continuo movimiento superpuesto y alternativo, sabe que la inquieta ansiedad de la nada y la angustia por rellenar sus huecos es el gran motor del alma que se quiere viva y se esfuerza por usar la palabra como único instrumento para construir un nuevo mundo diferente y conocido.

Sátiro es un sustantivo solo y un signo que se lanza al estanque quieto y lo subvierte con la realidad de su fórmula original y obsesiva. Hay que llegar a entender el sonido profundo de esa piedra articulada: "¡Qué extraño animal es el hombre! Es imposible que una palabra pueda contener tal contenido mágico, tal potencial de trastorno. Y, sin embargo ... Parecemos ignorar que la palabra no es una cosa abstracta, ni es algo muerto. Las palabras viven, crecen, se desarrollan. Son extraordinariamente sensibles. La palabra se incorpora a nuestro organismo, y es un agregado vivo a nuestro ser, a nuestras células más finas, que son su campo de cultivo"<sup>29</sup>.

En *Sátiro o el poder de las palabras* se continúa explicando el verbo creativo en un verdadero acto sensual y consciente, impresivo y arbitrariamente controlado, plenamente voluntario e imaginativo. En la novela se recibe la herencia de un pasado en la muestra de un relato diferente y enriquecedor. En él se encuentra la pasión de un lector que conoce y cita a Rimbaud, John Ford, George Meredith, Hölderlin, Emily Brontë, Gerard de Nerval, Christopher Marlowe, Heinrich von Kleist y Achim von Arnim; la escritura de un personaje protagónico, destacada en cursiva; sus pensamientos más íntimos, entrecomillados; y la presencia fugaz de un narrador extraño y próximo. Todos se reúnen en el texto y con él se debaten en un diálogo que revela la plena conciencia de un universo artístico y enriquecedor.

Quien asevere que *Sátiro o el poder de las palabras* es una novela fallida porque le falta acción y le sobra densidad psicológica, expone un criterio novelesco discutible. El libro responde a una teoría y una práctica estética ligados a un ser tremendamente sincero, a una persona que "descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior, las entreteje en un discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio. Allí todo cobra nueva

---

<sup>29</sup> Ibid. p. 534.

<sup>30</sup> Huidobro, "La poesía", en *Manifiestos, Obras completas de Vicente Huidobro*, op. cit. vol. I, p. 717.

fuerza y así puede penetrar en la carne y dar fiebre al alma"<sup>30</sup>. Los diferentes vientos vanguardistas no se excluyen, aunque se matizan, en esta novela de Vicente Huidobro. Con ella ha vuelto a crear una vida como la naturaleza ha creado un árbol.





Fernando Burgos

EL VANGUARDISMO NARRATIVO  
DE VICENTE HUIDOBRO Y ROSAMEL DEL VALLE:  
*TRES INMENSAS NOVELAS Y PAIS BLANCO Y NEGRO*

I

Las manifestaciones artísticas de la vanguardia han sido en gran medida identificadas por la radicalidad de su expresión experimental, pero sería un error de perspectiva analizar comprensivamente los procesos vanguardistas atendiendo sólo a la exposición manifiesta de sus formas rupturales. Un conocimiento profundo de la vanguardia debe ir más allá de la tangibilidad del producto experimental. Reconocer el hecho vanguardista sólo como la reacción de un lenguaje rebelde respecto de un sistema determinado es quedarse con la superficie de este arte. Hubo, ciertamente, una transgresión más amplia y una revolución más profunda dirigida a la complacencia de discursos políticos, psicológicos, históricos y tecnológicos. Este arte acarrió, asimismo, la necesidad de confrontar convenciones sociales de todo orden, de desarmar el aparato comunicativo ordinario, de ultimar los "objetivos" artísticos y caducar la idea de "temas" y "contenidos" literarios. La actitud iconoclasta del discurso vanguardista condujo a la productividad de un lenguaje dispuesto a cambiar y a expresar dialógicamente la crisis del humanismo occidental y las transformaciones socioculturales surgidas de tal crisis. Los procesos vanguardistas raramente se establecieron, difícilmente se estabilizaron, fueron generados por un mecanismo interno autodinámico cuya movilidad llegó a ser a veces inaccesible y por lo mismo autodestructiva. La confrontación vanguardista fue más allá de una búsqueda remodelativa de las estructuras artístico-literarias, su transgresividad también enfrentó el imperativo de una racionalidad histórica. Al ser una protesta al principio controlador y normativo de conductas y modelos sociales, la vanguardia permitió una apertura a voces distintas, confrontando el sentido de totalización sociohistórico a través de la marginalidad, promoviendo lo desconocido, lo

desubicado, lo inclasificable, el surgimiento de escrituras que pugnan por mostrar dinámicas artísticas y sociales distintas.

La vanguardia entendió el arte como la extensión de un sentir explorativo. En verdad, lo experimentó como cierta forma de conocimiento, aunque distinta a la del saber científico. Esta experiencia artística resultó ser para el vanguardista una forma de conocimiento no lineal, una visión articulada en varios espacios y en distintos tiempos. El conocimiento como instrumento artístico de la vanguardia fue además una representación integrada al proceso de transformaciones sociales, las cuales fueron expresadas, confrontadas o adelantadas por un consciente estado de alerta adentrado en la génesis del vanguardismo. La vanguardia como un fenómeno puramente artístico – separado de la contingencia sociocultural, histórica o política – es una dicotomía falsa. Ninguna de estas instancias está desvinculada de la vanguardia ni ésta postuló su aislamiento de aquéllas. La vanguardia propugnó una confrontación con el logos existente y la discusión de la inflexibilidad de los modelos sociales e históricos coetáneos, impulsando, asimismo, la proposición de nuevos discursos y el incentivo por la inteligencia de proyectos marginados. Esta plataforma no significó de ningún modo una separación de lo histórico sino que su enfrentamiento a través de una propuesta renovada. En el dominio literario por ejemplo, una exploración en la escritura conduciría inevitablemente a una revisión de todos sus contextos productivos, en particular del lenguaje, la cultura, la sociedad y la historia. En este sentido – y sin afanes deterministas – el arte de la vanguardia conllevó las profundas y necesarias transformaciones de todo un acontecer cultural.

En el plano de las transformaciones artísticas, la vanguardia permitió la concurrencia de una variedad de estéticas y de diversos estilos de un modo sincrético. La frecuencia de estos intercambios impidió la fijación de un modo literario específico e hizo imposible la determinación de un sistema de preferencias. El denominado "sistema" vanguardista fue en verdad un antisistema, es decir, una confrontación con la presencia de regulaciones. Por eso su "orden" fue más bien la manifestación de lo "anti," el espíritu inconformista, alerta a la divergencia y atento al terror de consumirse en un espacio artístico unívoco. De otra parte, la obsesiva proyección del vanguardismo hacia el futuro hizo de su presente un arte único y dinámico, inasequible en la totalidad de su dimensión para sus contemporáneos.

Este aspecto insondable de la vanguardia sería, sin embargo, la mejor herencia para el arte neovanguardista que habría de seguirle. Constituiría de hecho, la pertenencia a una tradición moderna adepta al atractivo por penetrar incesantemente en el mundo de sus llamadas y provocaciones.

Las afirmaciones precedentes dan énfasis a algunos aspectos básicos al desarrollo de la vanguardia internacional, caracterización que no excluye necesariamente las manifestaciones de la vanguardia hispanoamericana. El vanguardismo europeo y el latinoamericano participaron de una misma tónica y de una idéntica actitud. Su similitud en la creación de lenguajes y discursos radicales no fue compartida, sin embargo, en la práctica de los mismos. El contexto sociocultural los diferenció en los modos y medios de su productividad; la peculiaridad de la realización artística vanguardista hispanoamericana fue patente tanto en el eje Europa/ Hispanoamérica como entre los mismos países hispanoamericanos. Por ejemplo, para citar sólo dos instancias, el vanguardismo de la novela del peruano Gamaliel Churata, *El pez de oro: retablos de Laykhakuy* (su composición comenzó en 1927) que utiliza aspectos tanto de la cultura indígena como de la hispana, o el sui géneris vanguardismo existencial de la obra del ecuatoriano Pablo Palacio que se encuentra en sus novelas *Débora* (1927) y *La vida del ahorcado: novela subjetiva* (1932). En todo caso creo que es una exageración acentuar las diferencias al extremo de llegar a sostener la existencia de una vanguardia europea y de una vanguardia hispanoamericana como fenómenos completamente separados. De la misma manera, la peculiaridad del fenómeno vanguardista en cada uno de los países hispanoamericanos es un indicador de la riqueza y variedad de sus manifestaciones, pero no es argumento para sostener divisiones. El establecimiento de este tipo de clasificaciones sería inoperante sobre todo si se recuerda que una de las características más inherentes a la vanguardia fue el de su proclama internacional, el hecho de que propendió a generar un arte por sobre las barreras provincianas y nacionalistas.

El surgimiento de la vanguardia en Hispanoamérica más que ser una reacción en contra de la expresión modernista, constituyó una ruptura con los sistemas ajenos al desarrollo – y especialmente a la expansión – de la tradición moderna, tradición comenzada en Hispanoamérica con el propio modernismo. La modernidad fue la

escritura que identificó el tono de ambas fases. Las diferenciaciones entre la vanguardia y el modernismo hispanoamericanos se dan dentro de esta proyección general de la modernidad y tienen que ver con el grado de radicalización de cada uno de estos modos. Las novedades y experimentos de la vanguardia en la América Hispana buscaron subvertir la uniformidad de un discurso artístico estagnado, se trataba de una expresión anterior o coeva. De aquí que una de las características más fundamentales de esta estética vanguardista fuera su capacidad interna de cambio, expresada concretamente en la propuesta de variadas transformaciones que afectarían radicalmente el acontecer literario de esta época. Una de esas transformaciones tocó la idea de género literario, la que trastrocó de modo fundamental la normativa separación de lo lírico frente a lo prosaico. El concepto de *escritura* – englobador simultáneo de varias modalidades literarias – pasó a ser preponderante, entendido esencialmente como el fondo de un discurso literario capaz de absorber todos los estratos y posibilidades de la creación misma. El concepto de escritura vino a ser así el recurso de las potencialidades, de las experimentaciones y de los excesos; el habitat de lo combinatorio y el desiderátum de una atmósfera sorprendente en el que la prosa se traspasaría de elementos líricos y la poesía se realizaría en la búsqueda de una articulación narrativa. La ausencia de un campo de acción restringido transformó además esa escritura en una práctica de liberaciones que no reconocía modelos ni escuelas. La palabra arte devino creación en su sentido más prístino y ésta se hizo sinónimo de libertad; terreno medido sólo por las limitaciones del lenguaje, lo cual levantó otra subversión y nuevas búsquedas destinadas a ampliar la capacidad artística-comunicativa de la lengua.

Las reflexiones que siguen toman en cuenta las consideraciones previas para ilustrar sobre el modo con que se expresó el vanguardismo hispanoamericano en dos obras narrativas chilenas, *Tres inmensas novelas* (*Tres novelas ejemplares*) de Vicente Huidobro en colaboración con Hans Arp y *País blanco y negro* de Rosamel del Valle. La unidad de este enfoque reside en que ambos escritores, conocidos fundamentalmente como poetas, incursionaron en lo narrativo (novela) trascendiendo la idea de género como reducto autónomo y creando un discurso sin limitaciones. Su escritura dio lugar a la constitución de un nuevo espacio literario que englobaba lo lírico y lo narrativo. Este principio de asimilación, de mezcla, de collage de

discursos, acusa una fuente de indudable proveniencia surrealista, pero llevada a cabo en el nuevo contexto latinoamericano dio lugar a un resultado singular, fuente de una productividad sorprendente, nutrida por sus propias búsquedas y originales experimentaciones.

## II

*Tres inmensas novelas* (1935) reúne cinco textos breves; tres son el resultado del trabajo conjunto de Vicente Huidobro y Hans Arp. La adición de las otras dos historias está explicada en la misma novela bajo la forma de una carta de Huidobro a Arp. La extensión no es compulsión personal sino externa: "El editor las encontró cortas para hacer un libro y me he visto obligado a escribir yo solo otras dos más"<sup>1</sup>. La inclusión de esta carta activada como metatexto transitorio de la novela contiene otras dos preocupaciones más significativas que la justificación de haber agregado páginas para satisfacer las exigencias editoriales. La primera refiere al nivel más visible de esta obra, es decir, al de su estrato irónico: la risa y el humor impulsan la construcción creativa para deconstruir escenarios habituales y referentes normativos. Sin la risa estallaríamos nos dice Huidobro; su uso abre el gran ritmo del potencial creativo, pero esta novela "es algo más que risas y que burlas" (p. 1322). Ciertamente, la productividad entera de la novela se apoya en la risa, ésta es su elemento conductor, pero ¿adónde nos lleva y por qué domina el texto? Le preocupa a Huidobro que el lector se sitúe más allá de lo humorístico, que penetre en el dominio más profundo que hay en la novela donde percibirá que más allá de la risa hay un logos, una sociedad, una organización y una estética desafiadas.

La segunda inquietud tiene que ver con un cuestionamiento de la propia necesidad metatextual: "¿Crees tú que vale la pena *explicarse* y *explicar* nuestras obras frente a posibles incomprensiones?" (p. 1322) le pregunta Huidobro a Arp. Para el escritor chileno la incomprensión parece ser un elemento adherido a la historia del arte. El futuro de una creación disidente de lo conocido no depende de la

---

1 Vicente Huidobro, *Obras completas*, Santiago de Chile 1964: Editorial Zig Zag, t. II, p. 1321. Las referencias posteriores a esta obra siguen la misma edición y se incorporan al texto indicando la página correspondiente en paréntesis.

explicación del creador o del crítico sino que de la propia autenticidad artística con que se ha generado: "la apreciación ajena sólo significa una piedra o una flor en medio de un continente o de un planeta (p. 1322). Huidobro cancela la explicación de lo desconocido celebrando el deslímite de la libertad creativa: "Sabemos nosotros que *nadie puede limitar nuestro campo*" (p. 1322). La dominante pluritextualidad narrativa de *Tres inmensas novelas* no está construida a través de textos paralelos dispuestos por su función exegética. Su diseño multívoco es el resultado de una combinación intratextual que refleja la extraordinaria libertad y espontaneidad creativas de esta novela<sup>2</sup>.

Transgrediendo toda una normativa novelesca, *Tres inmensas novelas* dispone frente a los ojos de un lector sorprendido la fluidez de una materia narrativa transformada y transformable. Contrariamente a los procesos de otras novelas vanguardistas hispano-americanas en las que los personajes y el ambiente han sido devorados por el eje de una escritura que se busca a sí misma, aquí los elementos convencionales no han sido retirados y, no obstante, nada es convencional en esta novela. Ciertamente, hay personajes, acontecimientos, ambientes y narratividades, pero la diferencia reside en la naturaleza de estos componentes y en su virtualidad cambiante. Un afán disidente y anticonvencional es inherente al desenvolvimiento de este texto. La naturaleza de su narratividad es un abundante desenlace de rupturas en las que la lógica y linealidad del pensamiento occidental son las primeras instancias deshechas, buscándose o inventándose inversiones que choquen a nuestro modo ordinario de representaciones. Por ejemplo, mientras que los títulos se corresponden con el nivel de

---

2 La amplitud de posibilidades interpretativas que hay en esta novela puede verse en las direcciones analíticas que ofrecen los artículos de Fernando Alegría, "*Tres inmensas novelas*. La parodia como antiestructura", en *Revista Iberoamericana*, 45 (1979): 301-307; Evelyn Picon Garfield, "Tradición y ruptura: modernidad en *Tres novelas ejemplares* de Vicente Huidobro y Hans Arp", en *Hispanic Review*, 51 (1983): 283-301; Merlin H. Forster, "Elementos de innovación en la narrativa de Vicente Huidobro: *Tres inmensas novelas*", en Fernando Burgos (ed.): *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid 1986: Orígenes, pp. 97-103. El artículo de Alegría se centra en la función antiestructural que cumple lo paródico ilustrado específicamente con el texto "El jardinero del castillo de medianoche". El trabajo de Picon Garfield, destaca los aspectos de la modernidad en los tres primeros textos de esta novela. El ensayo de Forster delinea los componentes de innovación vanguardista en los dos últimos textos de *Tres inmensas novelas*, es decir, en "El gato con botas y Simbad el marino o Badsim el marrano" (novela póstuma) y "La misión del gangster o la lámpara maravillosa (novela oriental).

lo humorístico, los subtítulos funcionan en el eje de la seriedad y de las claves. Es decir, los subtítulos se reservan como indicadores de significación de la novela para que así los títulos pierdan su carácter de guía textual; de esta manera éstos podrán ser paródicos "La cigüeña encadenada," arbitrarios "Tres inmensas novelas," o simplemente lúdicos "El gato con botas y Simbad el marino o Badsim el marrano." El desarrollo integrado de una textura humorística y seria a la vez, la imposibilidad de su separación, es el primer signo de perturbación al que nos enfrenta la lectura de esta novela. La risa enrostra las actitudes de una sociedad y de una mentalidad. Después de la burla y el sarcasmo no se produce el vacío del relajamiento, en su lugar se asoman inquietudes, preguntas por el simplismo de razonamientos y el lugar común de los hábitos. El humor es crítico, su práctica en esta novela es explosiva y proliferante, desarticula un logos, penetra en todos los discursos: la historia, la literatura, el lenguaje y la cultura.

Las primeras dos frases de *Tres inmensas novelas* anuncian un vendaval de conexiones extrañas o incongruentes que recreadas en el texto cumplen con el objetivo de asaltar todo un modo de representaciones. Sin preámbulos que justifiquen el ataque de lo coherente o el libre juego de asociaciones, se descarga el relato: "Era el día de Navidad, el 1<sup>o</sup> de mayo. Del cielo caían hombres de nieve y toneles llenos de truenos" (p. 1305). No hay concesiones a lo largo de la novela. El lenguaje es usado en toda la extensión de su relatividad significacional, las conjunciones de lo inesperado nos abruma: "se oyó un disparo de cañón y un disparo de sombrero. Al mismo tiempo, toda la caverna se llenó de *estalactitas de honor*" (p. 1309). El pleonismo y otras figuras retóricas están usadas para indicar la tibieza de las mismas: "*La sombra* del asesino se deslizaba por todas partes, pero permanecía en *las sombras*" (p. 1311). El contexto bíblico, el literario, el pictórico están desvirtuados: "un *diluvio de balas* caía desde cuarenta días y cuarenta noches" (p. 1316). Los verbos se transfieren de la realidad al arte y viceversa: "El pobre Hans erró el último disparo, y en vez de matar un jabalí de dos toneladas y media, *mató un magnífico cuadro bíblico* del gran pintor Henner" (p. 1315). Las perfecciones de la gramática son burladas cuando se atiende al sentido: "las gentes comían deliciosas velas, cerrojos en salsa Pompadour, ensaladas de llaves ganzúas, jergones a la mayonesa, corbatas a la crema y chirridos de puerta a la Duncan" (1319). Un elemento basta para dismantelar

la seriedad de la comunicación: "la compra de materias *tías* [...] hermosos discursos *insecticidas*" (p. 1319). La Historia debe ser siempre un escenario posthistórico puesto que una vuelta a la historia oficial es "una deplorable regresión" (p. 1309). En el espejo teatral de la posthistoria "el hombre ha desaparecido de la faz de la Tierra, y en su lugar podemos ver al *glóbulo hermafroditico*, esbelto y elegante, no más ancho que la mitad de la oreja del Angelus de la tarde, ni más largo que el meridiano de Greenwich a las 6.40 del día" (p. 1305). Los personajes pueden ser paradigmas ya masculinos como el sintetizado en los Antonios nacidos del aislamiento y en los Josés derivados de la compañía; ya femeninos como el condensado en la Carolinas, glóbulos hermafroditicos o en las perversas Rose Maries quienes "absorben y evacuan una gran cantidad de vitaminas celestes" (p. 1306). Si los personajes son modelos sin psicologías, pequeños diseños de actuación librados de toda emotividad, los continentes son ruidos, ojales, estercoleros, suspiros perforados, fuegos fatuos. El año 03Z7, especie de fórmula química nos sitúa en una dimensión extraterrestre y multiplanetaria, quizás el otro orden cósmico para entender por qué "los hombres se habían convertido en cebollas cocidas" (p. 1305) y por qué la incongruencia es una medida relativa, tan sólo la forma de una racionalidad. La Historia es desenrollada hacia el otro extremo para descubrir que la apreciación negativa de lo ilógico coincide con el absolutismo de universos unidimensionales.

En una narración de intercambios y transferencias el narrador puede ocultarse con el disfraz de unos "ojos misteriosos." Su curso arbitrario, el desplazamiento irregular de sus sueños y vigiliass, sus disparatados movimientos fabrican el texto, determinan el principio o final novelesco; tratándose de una novela policial como "El jardín del castillo de medianoche," el final se cierra con la última evolución de la mirada: "*habiendo desaparecido los ojos misteriosos* que seguían los crímenes, *los crímenes también desaparecieron* y todas las madres de familia pudieron dormir tranquilas" (p. 1315). El espacio narrativo también puede ser un centro de convergencias, disfraces y combinaciones: personajes históricos, figuras artísticas, míticas, religiosas pueblan la fascinación de esos "ojos misteriosos" productores de la narración y dispuestos a transformar la trama policial en un fresco participativo. Los acontecimientos históricos se mezclan para que las confusiones nos interroguen. Se quiere explorar todas las posibilidades combinatorias, la receptiva y la creativa-



autorial: Huidobro Arp y Hans Vicente, Vicente Arp y Hans Huidobro. Si la escritura de *Tres inmensas novelas* está cifrada en la risa de una creación colectiva, debería intentarse similar recepción. La novela nos enseña a desacralizar la totalidad de los contextos socioculturales al tiempo que nos advierte sobre el abismo de sus fundamentos lógicos: los reduccionismos, las gráficas unidimensionales, la desembocadura monosignificante. En el texto "La cigüeña encadenada" un vocablo termina reemplazándolo todo: "Duval, duvalduvalduval, duval, duvalduval, duval, duval. Lo que quería decir en lenguaje vulgar: 'Esta tarde perdí un guante en las Galeries Lafayette'" (p. 1321).

Desarmada una concepción uniforme y monolítica de la Historia, la de su organización social, política, religiosa y científica es una consecuencia más de la virulencia crítica de tal visión. Oratonia y Peterunia son las ciudades universales de la ficción de los dos últimos textos de *Tres inmensas novelas* agregados por Huidobro. Mofa diversa, entran todos los discursos sociales, desde lo político a lo científico. El sarcasmo a la formación de partidos: "En Oratonia hay tres grandes partidos políticos. El partido de aquellos a los cuales les tiembla la mano derecha [...] el partido de aquellos a los cuales les tiembla la mano izquierda, y el partido de aquellos a los cuales les tiemblan las dos piernas y que tienen el ombligo en relieve como un escapulario" (p. 1323). La burla del autoritarismo y de las declaraciones gubernamentales: "El presidente había declarado rotundo: En Oratonia nadie conspira sino yo" (p. 1324). El sin sentido de la justicia: "sobrevino en Oratonia un terrible terremoto que derribó muchas casas y agrietó las tierras. Pronto se pudo comprobar que los comunistas eran los culpables de la catástrofe" (p. 1325). El absurdo de la religión como forma de un culto: "Oratonia, como todo país que se respeta, tiene su religión oficial. En Oratonia se practica el culto a la mosca. [...] Cuando una mosca se para en la nariz o trota por el cráneo calvo de un circunstante, todos le miran con religioso silencio y el elegido se inclina de orgullo y de felicidad" (p. 1326). El chiste de los afanes nacionalistas y de la seudo identidad: "Peterunia cambiaba de nombre según la dirección del viento. A veces se llamaba Santa María de los Lirios; otras veces se llamaba Kagache; otras Santarchigo, otras Philagoca, etc." (p. 1330). Sorna a la idealización del progreso: "la ciudad florecía como nunca. Toda clase de flores y de plantas nacían y crecían en su seno fecundo: las rosas de la poesía, las margaritas de

la astronomía, los claveles de la filosofía, los crisantemos del comercio, las azucenas de la bolsa y de la banca, los pensamiento de las compañías anónimas" (p. 1331). Humor sobre el orgullo clasificatorio de la ciencia: "También he descubierto, señores, el Cuarentífero, el único pájaro que puede volar cuarenta días y cuarenta noches sin descanso. El único pájaro que no tiene olor a encerrado, pues sólo él no estuvo en el Arca de "Noé" (p. 1335). Mientras la ciudad Oratonia vive pendiente del asesino del "orador eléctrico," la ciudad Peterunia erradica el gangsterismo cuando todos sus habitantes se hacen gangsters. ¿Absurdo? ¿No lo son acaso los discursos socioculturales basados en la idea de una Historia que progresa? Quizás haya que desorientarse como uno de los personajes de esta novela "con las orejas radiactivas vueltas hacia el horizonte" (p. 1309) y estallar para beneficio de un universo de palabras y significaciones distintas. Situándose más allá de todo racionalismo *Tres inmensas novelas* se lanza a la búsqueda de otro logos, de un principio sin "perfecta comprensión," de un modo creativo en constante necesidad de reinención.

### III

Hemos afirmado anteriormente que la vanguardia no fue el sinónimo de una infracción puramente formal ya que lo experimental se comprendió dentro de su capacidad expresiva, pero no definió la totalidad del fenómeno vanguardista. El estudio de la obra de Rosamel del Valle ilustra bien esta apreciación puesto que las renovaciones de su prosa están ligadas a una singular concepción de lo literario más que a la visibilidad inmediata de alteraciones narrativas. El resultado, sin embargo, es profundamente transgresivo y osadamente vanguardista. "Pocas veces en América ha existido un creador con *mayor fuerza alucinatoria*," nos indica Humberto Díaz Casanueva en una antología de la obra de Rosamel publicada en 1976, a once años de su muerte<sup>3</sup>. El análisis de su producción literaria ha sido tardío y por lo general con un marcado interés en su obra poética. Su obra en prosa ha sido raramente estudiada a pesar de que es parte

---

3 Rosamel del Valle, *Antología*, Caracas, C.A. 1976: Monte Avila Editores, p. 10.